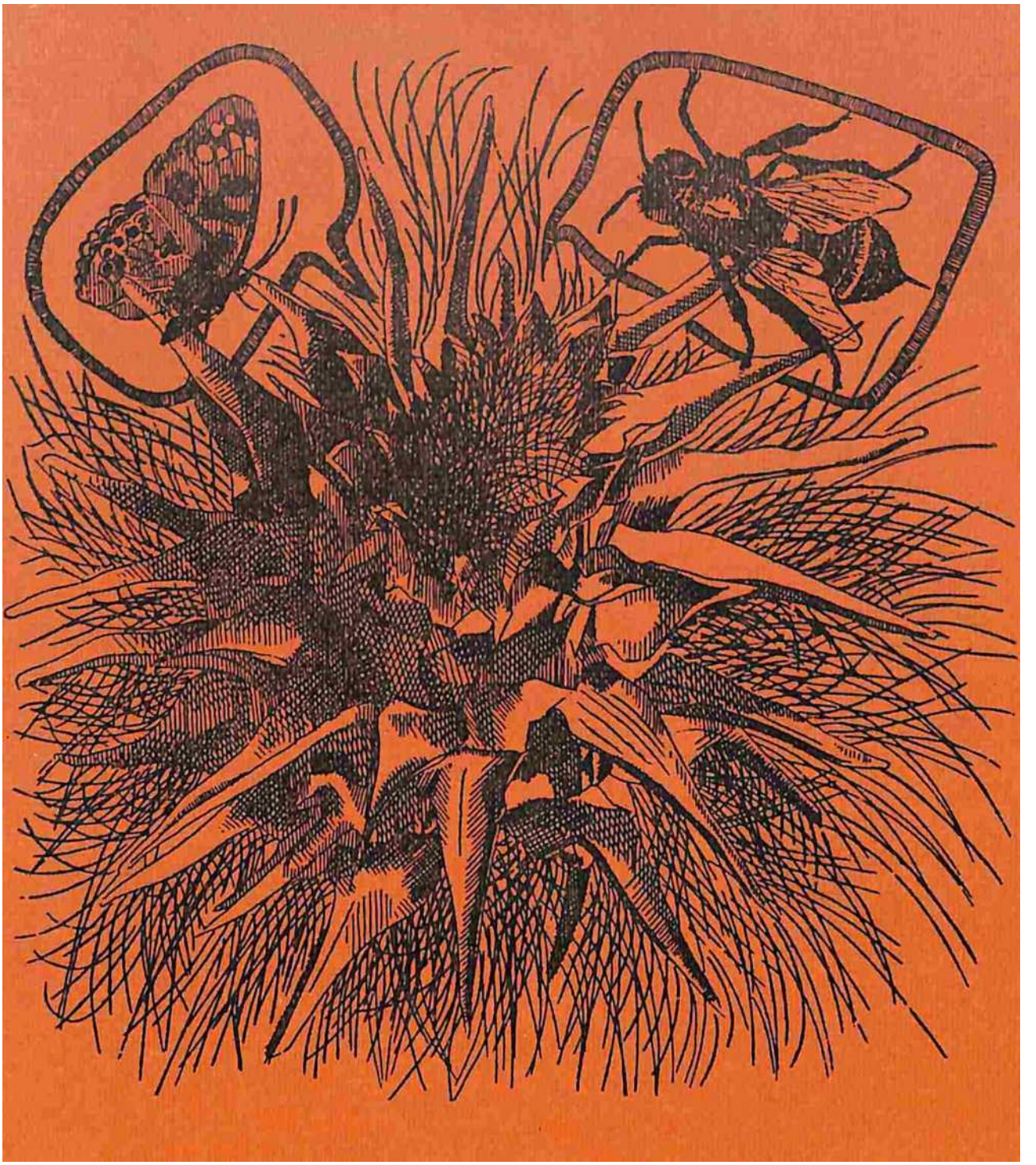


PENTRU O ISTORIE A SEMIOTICII: TEORII ȘI METODE

Pe copertă:
Natură și cultură di Raffaello Piraino

PENTRU O ISTORIE A SEMIOTICII: TEORII ȘI METODE

CAIETELE CERCULUI SEMIOLOGIC SICILIAN

15-16

AVERTIZARE

Acest volum cuprinde lucrările celei de-a VIII-a Conferințe Internaționale a Asociației Italiene de Studii Semiotice.

Conferința a avut loc la Palermo în perioada 22-23 *noiembrie 1980, la Facultatea de Litere și Filosofie, datorită sprijinului Universității din Palermo, Președinției Regiunii Siciliane, Departamentului Regional pentru Patrimoniul Cultural și de Mediu și Educație Publică, Departamentului Regional pentru Turism, Consiliului Autonom de Turism Palermo și Monreale și Consiliului Provincial pentru Turism.*

Acest volum a fost tipărit cu contribuția CNR și a Departamentului Regional pentru Patrimoniul Cultural și de Mediu și Educație Publică.

Volumul a fost editat de Patrizia Lendinara și Maria Caterina Ruta.

INDEX

RELAŢII

UMBERTO ECO - Semnul revizuit .....Pagina 9

ALESSANDRO GHISALBERTI - Semiotică medievală: Terminiștii » 53

MARIA CORTI - Teoria semnului la logicienii modiști și la Dante » 69

ALAIN REY - Signification et classicisme en France .... » 87

INTERVENŢII

ISTORIA TEORIILOR SEMIOTICE

AUGUSTUS PONTIUS - Notă introductivă .....» 105

LUCIO MELAZZO - Despre semiotică și lingvistică ... » 107

KEIR ELAM - Originea și infinitatea semiozei în gramatologie de Alexander Top .....» 115

PASQUALE GUARAGNELLA - Iconițe și limbaj verbal la Galileo. Despre problema petelor solare .....» 123

PATRIZIA MAZZOTTA - Problema semnului în «Eseu» de J. Locke .....» 137

PATRIZIA CALEFATO - Timp și semn în câteva teorii semiotice » 147

ALESSANDRO FINZI - Charles Muller și Școala Franceză de Statistică lingvistică aplicată .....» ^51

GIUSEPPE MININNI - Franz Brentano în istoria semioticii » 167

FURIO SEMERARI - Comunicarea și problema publicului în Perelman.....

MARIA SOLIMINI - Semne și folclor în Bogatirev .....» 185

NUNZIO LA FAUCI - Lingvistică vs semiotică .....» 193

ANDREA CALABRESE - Forma logică în cele mai recente dezvoltări ale gramaticii generative » 205

SEMIOTICA E LOGICA

FLAVIA RAVAZZOLI - În marja unei secțiuni despre istoria semiologiei etică literară ..... pagina 219

GENNARO D'IPPOLITO - Semiologie și clasici ..... » 225

GIOVANNI PALMIERI - «Am murit din dragoste pentru dragoste...». Intertextualitate și câmpuri metaforice în poezia medievală: „moartea iubirii" ..... » 237

GIUSEPPINA RESTIVO - Modelare semiotică explicită și implicită în reflecția estetică a lui EA Poe ..... » 247

ROSALBA CAMPRA - Versimilitudine și sintaxă în povestea fantastică: construcție ca sens ..... » 259

SIMONETTA SALVESTRONI - Procese comunicative și autocomunicative în jurnale de război ..... » 269

ANTONINO NOTO - Artă, metalimbaje și translimbaje .... » 285

MICHEL OLSEN - Cititor, Structuri și Cod ..... » 295

RAFFAELLA CECCARINI DEL NINNO - Cuvântul și celălalt în Bakhtin » 305

ANTONINO BUTTITTA - Semiotica impură a lui PP Pasolini . . » 315

SEMIOTICĂ ȘI TEORIA REPREZENTĂRII

RENATO TOMASINO - Notă introductivă ..... » 323

JANNE VIBAEK - De la text la spectator ..... » 325

RENATO TOMASINO - Linia Hjelmsleviană în semiologia spectacol: câmp și granițe ..... » 337

GIAN FRANCO ARLANDI - Semiotica designului grafic .... » 349

ANTONINO DI SPARTI - Cercetare și noi stiluri de comunicare pub brigitaria ..... » 361

FRANK PROSCHAN - Despre vocile și interlocutorii păpușilor: dezvăluirea esenței păpușii și a vorbirii ..... » 375

MASSIMO A. BONFANTINI - GIANPAOLO PRONI - A ghici sau nu

SEMIOTICA E LOGICA
să ghicești? ..... p. 411

GIANNI RIGAMONTI - Analogie și metaforă în științe ... » 425

PIETRO PALOMBO - Sens empiric și sens factual ... » 433

PAOLO PACCHI - Încrederea în discursul comunicativ ... » 445

SALVATORE NATOLI - Semiotică istorică și hermeneutică lingvistică » 455

AMEDEO DE DOMINICIS - Pentru o reformulare a modelului veridicție ..... » 465

PRACTICI SEMIOTICE

MARCO DE MARINIS - Către o semiotică a acțiunii: practici semnificative acte de semnătură și fictive ..... » 479

MICHELE RAK - Iconograme de basm. Materiale pentru istoria poveste cu imagini ..... » 483

GIUSEPPE GARGIULO - Ilustrațiile lui Angelo Bioletto pentru ciclu despre „Cei patru mușchetari" de Nizza și Morbelli. Câțiva profesioniști probleme intertextuale ..... » 489

GIANNI BERGAMASCHI - Tarot: « Litterae laicorum » și Sistema de memorie ..... » 501

Paolo MANCINI - Semiotica pasiunilor la Descartes ... » 511

RAIMONDO GUARINO - Actorul jansenist ..... » 521

ORNELLA PALANCOLA - MARIELLA MUSCARIELLO - Teoria semnului în opera lui Cesare Lombroso ..... » 533

RELAŢII

UMBERTO ECO

SEMNUL REVIZITAT*

De-a lungul secolului, de când semiotica s-a consacrat ca disciplină, am fost martorii unei serii de declarații teoretice privind moartea sau, în cel mai bun caz, criza semnului.

Firește, este procedura corectă ca o disciplină să investigheze mai întâi obiectul care îi este atribuit de tradiție. Termenul grecesc (TT][JIELOWV, deși inextricabil legat de cel de TEXITÓPIOV (^ și tradus de obicei prin „simptom") apare deja ca termen tehnic în școala hipocratică și în speculația parmenidiană; ideea unei doctrine a semnelor este organizată la stoici; Galen folosește termenul O-TQPELWTIXT); și din acel moment, de fiecare dată în istoria gândirii occidentale, ideea unei științe semiotice își face drum , indiferent cum s-ar numi, este întotdeauna definită ca o „ doctrină a semnelor" (cf. Jakobson, 1974; Rey, 1973; Sebeok, 1976; Todorov, 1977). Totuși, întrucât, odată cu fiecare dintre aparițiile sale, noțiunea de *„semn"* capătă adesea semnificații neomogene, este corect să o supunem unei critici severe (chiar și numai în sensul kantian al termenului „critică").

1. *Semne de încăpățânare*

Indiferentă însă față de discuțiile teoretice, vorbirea cotidiană și dicționarele care îi consemnează utilizările au persistat în utilizarea noțiunii de semn în cele mai variate moduri. Chiar prea mult. Un astfel de fenomen merită o oarecare atenție.

1.1. În primul rând, găsim un set de utilizări lingvistice conform cărora semnul este „o indicație evidentă din care se pot trage deducții cu privire la ceva latent". În acest sens, vorbim despre un semn pentru *simptome medicale , indicii criminale sau atmosferice* și folosim expresii precum „a da semne de nerăbdare, a

*Această comunicare rezumă intrarea « Segno » scrisă în septembrie 1980 pentru Enciclopedia Einaudi.

nu da semne de viață, a da semne de sarcină, a da semne de reticență la oprire". În plus, există semne premonitorii, semne de nenorocire, semne ale venirii Anticristului... Urina în cauză era numită în vechime semn, iar Sacchetti comentează acest lucru: „această persoană nu dă semnul, ci un potop de urină doctorului". Acest lucru ne duce la gândul unei *relații sinecdoice,* ca și cum semnul ar fi o parte, un aspect, o manifestare periferică a ceva ce nu este dezvăluit în întregime; latent, așadar, dar nu în întregime, pentru că cel puțin vârful acestui aisberg iese la iveală. Or relația pare *metonimică,* deoarece dicționarele vorbesc și despre semn ca fiind „orice urmă sau amprentă vizibilă lăsată de un corp pe o suprafață". Un semn de contact, așadar, dar un semn care prin forma sa dezvăluie ceva din forma imprimatorului. Însă astfel de semne, pe lângă faptul că dezvăluie natura imprimatorului, pot deveni și *urme ale* obiectului imprimat, așa cum se întâmplă în cazul vânătăilor, zgârieturilor și cicatricilor (semne speciale). Și, în final, această categorie include *rămășițe,* ruine, semne ale grandorii antice, ale așezărilor umane sau ale unui comerț înfloritor din trecut.

În toate aceste cazuri nu contează dacă semnul a fost emis intenționat sau dacă este rezultatul unei emisii umane. Orice eveniment natural poate fi un semn, într-atât încât Morris (1938, p. 20), încercând o „fundamentare a doctrinei semnelor", a afirmat că „ceva este un semn doar pentru că este interpretat ca semn al ceva de către un interpret" și că „semiotica, prin urmare, nu se ocupă cu studiul unui anumit tip de obiect, ci cu obiecte obișnuite în măsura în care (și numai în măsura în care) acestea participă la procesul de semioză".

Ceea ce pare însă să caracterizeze această primă categorie de semne este faptul că relația de *a fi despre* se bazează pe un mecanism inferențial: *dacă este* roșu seara, *atunci* se speră la vreme bună. Este vorba despre mecanismul implicației filoniene: p > q. La această categorie de semne se gândesc stoicii atunci când afirmă că semnul este „o propoziție constituită dintr-o conexiune validă și care dezvăluie consecința" (Sextus Empiricus, *Adv. Math.,* VIII, 245); Hobbes când a definit semnul ca „un antecedent evident al consecinței și, invers, consecința antecedentului atunci când consecințe similare au fost observate anterior; și cu cât au fost observate mai des, cu atât semnul este mai puțin incert" *(Leviathan,* I, 3); Wolff când l-a definit ca „o entitate din care se deduce prezența sau existența trecută sau viitoare a unei alte entități" *(Ontology,* 952).

1.2. Totuși, limbajul comun definește și o a doua categorie atunci când

spune „a face un semn de salut, a oferi un semn de stimă, a se exprima prin semne". Un semn este un *gest,* emis cu *intenția de a comunica,* adică de a transfera propria reprezentare sau stare internă către o altă ființă. Firește, se presupune că, pentru ca transferul să aibă succes, o anumită regulă (un *cod)* permite atât expeditorului, cât și destinatarului să interpreteze manifestarea în același mod. În acest sens , *steagurile* și *indicatoarele rutiere,* insignele , mărcile comerciale , etichetele , emblemele , culorile heraldice *și literele* alfabetului sunt recunoscute ca semne . Dicționarele și limbajul educat trebuie acum să fie de acord să recunoască cuvintele, *sau* mai degrabă elementele limbajului verbal, și ca semne. Omul străzii recunoaște cuvintele ca semne doar cu oarecare dificultate; În țările vorbitoare de limbă engleză, termenul „semn" aduce imediat în minte gesticulația persoanelor surde și mute (cunoscută sub numele de *limbajul semnelor),* nu manifestările verbale. Cu toate acestea, logica dictează că, dacă un indicator este un semn, la fel este și un cuvânt sau o *afirmație.* În toate cazurile examinate aici, relația dintre *Valiquid* și ceea ce reprezintă pare mai puțin aventuroasă decât în cazul primei categorii. Aceste semne par a fi exprimate nu prin implicație, ci prin echivalență - de exemplu, Donna = *femme* sau *femme.* Sau: donna = animal, om, femelă, adult. Toate aceste semne par, de asemenea, să depindă de *decizii arbitrare.*

1 3. Pentru a perturba opoziția clară dintre cele două categorii anterioare , vorbim și despre semne pentru așa-numitele „simboluri" care reprezintă obiecte și relații abstracte, cum ar fi *formulele* logice, chimice și algebrice , precum și *diagramele.* Și acestea par arbitrare, la fel ca semnele din a doua categorie, dar dezvăluie o diferență semnificativă. De fapt, cu cuvântul /donna/, dacă modific ordinea literelor, nu mai recunosc expresia, iar dacă, în schimb, o scriu sau o pronunț în cele mai diverse moduri (cu roșu, cu litere gotice, cu accent regional), variațiile expresiei nu modifică înțelegerea conținutului (cel puțin la un prim nivel, mai elementar, de sens). Dimpotrivă, cu o formulă structurală sau o diagramă, operațiile pe care le efectuez asupra expresiei modifică conținutul; iar dacă aceste operații sunt efectuate respectând anumite reguli, rezultatul îmi oferă informații noi despre conținut. Prin modificarea liniilor unei hărți topografice, pot prezice posibila dispunere a teritoriului corespunzător; prin înscrierea - triunghiurilor într-un cerc, descopăr noi proprietăți ale cercului. Acest lucru se întâmplă deoarece aceste semne au corespondențe punct-la-punct între expresie și conținut: astfel, ele sunt de obicei arbitrare, dar conțin elemente de *motivație.* În consecință, semnele de categoria a treia, deși emise de ființe umane și cu intenția de a comunica, par să respecte modelul semnelor de categoria întâi: p>q. Nu sunt,

ca primele, naturale, ci sunt numite „iconice” sau „analogice”.

1.4. Strâns legat de acestea, dicționarul recunoaște drept semne (iar limbajul comun este de acord numindu-le „ *desene”)* „orice procedeu vizual care reproduce obiecte concrete, cum ar fi desenul unui animal pentru a comunica obiectul sau conceptul corespunzător”.

Ce au în comun desenele și diagramele? Faptul că ambele pot fi transformate în scopuri prognostice: îmi desenez o mustață pe portret și știu cum voi arăta dacă o las să crească. Ce le diferențiază? Faptul (cu siguranță doar aparent) că diagramele răspund unor reguli de producție precise și extrem de codificate, în timp ce desenele par mai „spontane”. Și că diagramele reproduc un obiect abstract, în timp ce desenele reproduc obiecte concrete. Dar acest lucru nu este întotdeauna adevărat: unicornii din stema regală a Angliei reprezintă o abstracțiune , un obiect fictiv sau cel mult o clasă (imaginară).

al animalelor. Pe de altă parte, Goodman (1968) discută pe larg diferența dificilă dintre o imagine umană și o imagine a unui anumit om. Unde rezidă diferența? În proprietățile intensionale ale conținutului pe care desenul îl reproduce sau în utilizarea extensională pe care decidem să o facem desenului? Problema este deja prezentă (și nu complet rezolvată) în *Cratylus al lui Platon* .

1.5. Totuși, uzul comun numește semne și acele desene care reproduc ceva, dar într-o formă stilizată, astfel încât nu contează atât lucrul reprezentat, cât mai degrabă un conținut „alt” pe care lucrul reprezentat îl reprezintă. Crucea, semiluna, secera și ciocanul reprezintă creștinismul, islamul și comunismul. Iconice deoarece, la fel ca diagramele și desenele, tolerează manipulări ale expresiei care afectează conținutul; dar arbitrare în ceea ce privește starea de catahreză la care au ajuns acum. Uzul comun le numește „ *simboluri”,* dar în sens opus celui în care formulele și diagramele sunt simboluri. Acestea din urmă sunt foarte „goale”, deschise oricărui sens, primele foarte „pline”, dense cu semnificații multiple, dar definite.

1.6. În cele din urmă, limbajul comun vorbește despre „a nimeri ținta, a atinge ținta, a depăși ținta, a face o marcă acolo unde trebuie să taie”. Semne precum *„ținte* ”, termeni ad quos, care trebuie folosiți ca referințe pentru a proceda „la literă”. *Aliquid,* în acest caz, în loc *să reprezinte „,* reprezintă „ pentru” *pentru* a dirija o operațiune; nu este o substituție, ci *o instrucțiune.* În acest sens, Steaua Polară este un semn pentru

navigator. Structura referinței este inferențială, dar cu unele complicații: *dacă* acum se scrie p, și *dacă,* prin urmare, se scrie z, *atunci* se obține q.

2. *Soluțiile evazive.*

Unii spun că termenul „semn" este potrivit pentru entități lingvistice , convenite, emise intenționat sau emisibile în scopul comunicării și organizate într-un sistem descriptibil conform unor criterii precise.

categorii (dubla articulare, paradigmă și sintagmă etc.). Toate celelalte fenomene care nu pot fi subsumate categoriilor lingvisticii (și care nu sunt substitute clare pentru unitățile lingvistice) nu sunt semne. Ele pot fi simptome, indicii, premise pentru posibile inferențe, dar sunt responsabilitatea unei alte științe (Segre, 1969, p. 43). Alții iau o decizie similară, dar consideră cealaltă știință mai generală decât lingvistica, care într-un fel include. Malmberg (1977 p. *21)* , de exemplu, decide să numească „simbol" orice element care reprezintă altceva și să rezerve termenul „semn" pentru unitățile care, la fel ca semnele limbajului, sunt dublu articulate și care își datorează existența unui act de *semnificare* (unde „semnificarea" reprezintă comunicarea intenționată). Toate semnele sunt simboluri, dar nu toate simbolurile sunt semne. Decizia moderată, însă, lasă nedeterminat (a) în ce măsură semnele sunt legate de simboluri și (b) ce știință ar trebui să studieze simbolurile și pe baza căror categorii . Mai mult, în acest context, diferența dintre extensie și intenție nu este clarificată, chiar dacă se presupune că știința semnelor este de natură intensională.

Uneori, distincția dintre domenii este propusă cu intenții epistemologice mai radicale. Vezi această intervenție a lui Gilbert Harman (1977, p. 23): „Fum înseamnă *foc,* iar cuvântul *ardere înseamnă* foc, dar nu în același sens ca mijloc . Cuvântul mijloc este ambiguu. A spune că fum înseamnă foc înseamnă a spune că fumul este un simptom, un semn, o indicație, o dovadă a focului. A spune că cuvântul *ardere înseamnă foc înseamnă a spune că oamenii folosesc acest cuvânt pentru a însemna foc. Mai mult* , nu există un sens obișnuit al cuvântului *mijloc* în care imaginea unui om să însemne atât un om, cât și acel om. Acest lucru sugerează că teoria semnelor a lui Peirce cuprinde cel puțin trei subiecte destul de diferite: o teorie a sensului intenționat , o teorie a dovezii și o teorie a reprezentării picturale. Nu există niciun motiv pentru care aceste teorii ar trebui considerate ca având principii comune."

Argumentul lui Harman se ciocnește în primul rând cu obiceiul lingvistic : de ce

oamenii, timp de mai bine de două mii de ani, au numit semne fenomene care ar trebui împărțite în trei grupuri diferite? Harman ar putea răspunde că este un caz normal de omonimie, la fel cum cuvântul *„burlac”* înseamnă un absolvent de primă clasă, un paj de cavaler, un mascul adult necăsătorit și o focă care nu se împerechează în timpul sezonului de împerechere. Însă un filosof al limbajului interesat de uzul lingvistic ar trebui să pună la îndoială cu precizie motivele acestor omonimii. Jakobson a sugerat că un singur nucleu semantic profund constituie baza aparentei omonimii a lui */burlac/:* acestea sunt patru cazuri în care subiectul nu a ajuns la finalizarea curriculumului său, fie el social sau biologic. Care este motivul semantic profund al omonimității lui /semn/?

În al doilea rând, obiecția lui Harman se ciocnește cu *consensul gentium* al tradiției filosofice. De la stoici la Evul Mediu, de la Locke la Peirce, de la Husserl la Wittgenstein, nu numai că s-a căutat un fundament comun între teoria sensului lingvistic și teoria reprezentării „pictoriale”, ci și între teoria sensului și teoria inferenței.

În cele din urmă, obiecția se ciocnește cu un instinct filosofic, care nu poate fi mai bine definit decât în termenii în care Aristotel vorbește despre „mirarea ” care îi împinge pe oameni să filosofeze. /Am zece pisici acasă/: am spus, sensul este conținutul comunicat *(sensul intenționat)* sau faptul că am zece pisici (din care să deduc alte proprietăți ale mele)? S-ar putea răspunde că al doilea fenomen nu are nicio legătură cu sensul lingvistic și aparține universului dovezilor care pot fi articulate folosind faptele pe care le reprezintă propozițiile. Dar este antecedentul evocat de limbaj într-adevăr atât de ușor de separat de limbajul care l-a reprezentat? Când vom aborda problema FILOSOFULUI STOIC, vom vedea cât de ambiguă și inextricabilă este relația dintre un fapt, propoziția care îl reprezintă și enunțul care exprimă acea propoziție . În orice caz, ceea ce face ca cele două probleme să fie atât de dificil de deslușit este tocmai faptul că, în ambele cazuri, *aliquid stai pro aliquo.* Modul de *a reprezenta* mutul nu modifică faptul că, în ambele cazuri, ne confruntăm cu o dialectică singulară a prezenței și absenței . Nu este acesta un motiv suficient pentru a ne întreba dacă un mecanism comun, oricât de profund, prezidează ambele fenomene ?

Un bărbat poartă o insignă cu o seceră și un ciocan în rever. Avem de-a face cu un caz de „sens intenționat” (bărbatul respectiv vrea să spună că este comunist), reprezentare picturală (insigna respectivă reprezintă „simbolic” fuziunea dintre muncitori și țărani) sau demonstrație inferențială *(dacă* poartă insigna respectivă, *atunci* este comunist)? Același eveniment se încadrează sub egida a ceea ce Karman consideră trei teorii diferite. Acum, este adevărat că același fenomen poate fi obiectul unor teorii foarte diferite: insigna respectivă se încadrează în sfera chimiei anorganice datorită materiei din care este alcătuită, a fizicii pentru că este supusă legii gravitației, a științei

mărfurilor pentru că este un produs industrial comercializabil. Dar în cazul nostru, este simultan obiectul celor trei (presupuse) teorii ale sensului, reprezentării și demonstrației, tocmai și numai în măsura în care *nu se reprezintă pentru sine:* nu se referă la compoziția sa moleculară, la tendința sa de a cădea în jos, la comprimabilitatea și transportabilitatea sa, ci tocmai *în virtutea a ceea ce se află în afara ei.* În acest sens, ea stârnește „mirare" și devine obiectul însuși abstract al aceleiași întrebări teoretice.

3. *Soluții distructive*

Conform acestor obiecții, semnul s-ar întemeia pe categoriile de „similaritate" sau „identitate", iar această eroare l-ar face consistent cu o ideologie a subiectului. Subiectul, ca presupusă unitate transcendentală care se deschide lumii (sau căreia lumea se deschide) în actul reprezentării, subiectul care își transferă propriile reprezentări către alți subiecți în procesul comunicării, este o ficțiune filosofică ce a dominat întreaga istorie a filosofiei. Să nu discutăm deocamdată această critică, ci să vedem în ce sens noțiunea de semn ar fi solidară cu noțiunea (în criză) de subiect: „sub masca socializării sau a realismului mecanicist, ideologia lingvistică, absorbită de știința semnului, erijează semnul-subiect ca centru, început și sfârșit al oricărei activități translingvistice și îl închide , îl instalează în cuvântul său, pe care pozitivismul îl concepe ca un «psihism» care își are «sediul» în creier" (Kristeva, 1969, p. 63).

Pentru a afirma acest lucru, însă, trebuie să se fi decis identificarea semnului cu semnul lingvistic și a semnului lingvistic cu modelul echivalenței: p = q. De fapt, Kristeva definește semnul ca „similaritate ". Semnul „reduce instanțele diferențiate (obiect-subiect pe de o parte; subiect-interlocutor pe de altă parte) la un *întreg* (la o unitate care se prezintă ca un enunț-mesaj), înlocuind practicile cu un sens și diferențele cu o similaritate" (*ibidem,* p. 64). „ Relația stabilită de semn va fi, așadar, un *acord al lacunelor,* o *identificare a diferențelor" (ibidem,* p. 75).

Ei bine, ceea ce trebuie acum „înscris fals" (așa cum se spune în mod obișnuit în acest tip de discurs, mai ales când este tradus într-un spirit provincial) este tocmai această idee că semnul este o asemănare, o ecuație, o identificare . Aici va fi necesar să demonstrăm că nu este vorba de o asemănare, o identificare și o ecuație între expresie și conținut. Consecințele acestei demonstrații asupra relațiilor subiect-obiect și subiect- -interlocutor, care nu privesc imediat discuția noastră, vor fi menționate în concluzie, în § 12.

În primul rând, semnul nu apare ca similaritate și identitate în perspectiva

peirciană: „un semn este ceva prin cunoașterea căruia știm ceva mai mult” (Peirce, CP, 8, 332). Și, după cum vom vedea, semnul este o instrucțiune pentru interpretare, un mecanism care conduce de la un stimul inițial la toate consecințele sale ilative cele mai îndepărtate. Pornim de la un semn pentru a parcurge întreaga semioză și ajungem în punctul în care semnul își poate genera propria contradicție (altfel acele mecanisme textuale numite „literatură” nu ar fi posibile). Pentru Peirce (și Kristeva însăși își amintește acest lucru, 1974, p. 47), semnul este o propoziție în embrion. Dar pentru ca semnul să apară în această lumină, trebuie să retrăm cel puțin prima parte a istoriei sale . Pentru a face acest lucru, trebuie să *curățăm câmpul de o noțiune jenantă, cea a semnului lingvistic.* Vom reveni asupra ei mai târziu. O putem ignora deocamdată, deoarece nu a apărut prima și este, de fapt, un produs cultural foarte târziu.

4. *Semne vs. cuvinte.*

Termenul pe care tradiția filosofică occidentală l-a tradus ulterior ca „signum” și ca „semn” este în greacă Μρτον . Apare ca termen tehnico-filosofic în secolul al V-lea, odată cu Parmenide și Hipocrate. Apare adesea ca sinonim pentru texitùpiov (dovadă, indiciu, simptom), iar o primă distincție decisivă între cei doi termeni apare abia odată cu *Retorica aristotelică* .

Hipocrate a descoperit noțiunea de indiciu la medicii care l-au precedat . Alcmaeon spunea că „zeii au certitudine imediată despre lucrurile invizibile și muritoare, dar oamenii trebuie să procedeze prin indicii (-vexpaìpeadou.)” (Diogenes Laertius, VIII, 83). Medicii cnidieni cunoșteau valoarea simptomelor: aparent le-au codificat sub formă de echivalență. Hipocrate a decis că simptomul este echivoc dacă nu este evaluat *contextual* , ținând cont de aer, apele, locuri, starea generală a corpului și regimul care poate modifica această situație. Ca și cum ar spune: *dacă* p *atunci* q, dar numai dacă factorii y și z sunt prezenți. Există un cod, dar nu este univoc. Simptomul oferă instrucțiuni pentru evaluarea sa în contexte diferite. Este creat, transformat într-o funcție de semn (fie trnpeiov, fie -rexpupiov) doar în actul de inferență logico-conceptuală (Vegetti, 1965). S-a sugerat că postulate similare se aplică științei probaționale a istoriografiei, începând cu Tucidide (Ginzburg, 1979).

Hipocrate nu este interesat de semnele lingvistice. Cu toate acestea, nu se pare că la acea vreme termenul „semn” era aplicat cuvintelor. Cuvintele erau *nume* (<5vopa). Parmenide joacă pe această diferență, contrastând adevărul gândului despre Ființă cu natura iluzorie a opiniei și cu eroarea senzațiilor. Acum, dacă reprezentările sunt eronate, numele nu sunt nimic mai mult decât etichete la fel de eronate pe care le atașăm lucrurilor pe care pretindem că le știm. 'Ovopa^iv este întotdeauna folosit la Parmenide

pentru a da un nume arbitrar, crezându-l adevărat, în timp ce nu corespunde adevărului (Pasquinelli, 1958, p. 405). Numele stabilește o pseudo-echivalență cu realitatea și, procedând astfel, o ascunde. În schimb, de fiecare dată când folosește termenul „semn", Parmenide vorbește despre o *dovadă evidentă,* despre un principiu al inferenței: „Despre modul care spune că este... există foarte multe semne" (Simplicius, *Fiz.* 179, 31).

Deci numele (cuvintele) nu sunt semne, iar semnele sunt altceva. Pe de altă parte, Heraclit spune și el: „Domnul care are ceasul

„colo” în Delfi nu spune (keyei) și nu ascunde, ci înseamnă (oT)p,aivEi) » Oricare ar fi sensul prin XÉYELV și prin crenaiveiv (cf. Romeo, 1976), în orice caz, se pare că nici aici nu există omologie între semne și cuvinte.

La Platon și Aristotel, când se vorbește despre cuvinte, se gândește deja la o diferență între semnificant și semnificat și, mai ales, între semnificație (a spune *ce este ceva:* o funcție îndeplinită și de termeni individuali) și referință (a spune *că ceva este:* o funcție îndeplinită doar de enunțuri complete). Însă Aristotel, de-a lungul operei sale logice, în care se ocupă de limbaj, este reticent în a folosi cuvântul τῆς πρὸς προσεκτικῶς pentru cuvinte. O face o singură dată *(De Interpretatione,* 16a), dar aproape între paranteze, când spune că literele alfabetului sunt semne ale sunetelor verbale și acestea sunt semne ale afecțiunilor sufletului. Dar folosește imediat cu ușurință, și pentru aceleași entități, termenul TA ΘEIA ΠOΣEKTIKΩΣ, care în vremea sa nu era decât un „semn de recunoaștere”.

Mai mult, atunci când vorbește despre entități lingvistice, Aristotel aderă la modelul echivalenței; într-adevăr, s-ar putea spune că îl stabilește. Termenul este echivalent cu definiția sa: /om/ = „animal rațional”. Faptul că aceasta este o echivalență, adică o *bicondițională, este evident* din faptul că, invers, /animal rațional/ = „om”. Dar Aristotel, insistăm, numește această echivalență o singură dată „semn”, și atunci aproape la figurat.

Semnul apare în schimb în *Retorică* (1357 a, G), unde se spune că entimemele sunt extrase din plauzibile (ELXÓTCC) și din semne ((rnixEtcc). Dar semnele sunt împărțite în două categorii logic bine diferențiate.

Primul tip de semn are o denumire specifică, TEXTJPLOV, care înseamnă „dovadă”. Îl putem traduce ca *semn necesar:* dacă are febră, atunci este bolnav; dacă are lapte, atunci a născut. Semnul necesar trece de la universal la particular și, în acest sens, poate servi drept premisă pentru un silogism. De fapt, poate fi tradus în afirmația universală „toți cei care au febră sunt bolnavi”. Rețineți că nu stabilește o relație de echivalență (bicondițională): de fapt, cineva poate fi bolnav (de exemplu, cu un ulcer) fără a avea febră.

Al doilea tip de semn, spune Aristotel, nu are un nume anume . L-am putea numi *semn slab:* dacă are respirație afectată, atunci are febră. Este clar că concluzia este probabilă doar pentru că ar putea avea respirație afectată din cauza faptului că a alergat. Transformată într-o premisă, ar produce doar o afirmație particulară: „Sunt unii care au respirație afectată și au febră” (forma logică nu este cea a implicației, ci a conjuncției). Rețineți că semnul slab este astfel tocmai pentru că semnul necesar nu stabilește o echivalență. De fapt, un semn slab se obține prin convertirea afirmației universale, în care se rezolvă semnul necesar, într-o afirmație particulară: propoziția subordonată „toți

cei care au febră sunt bolnavi" dă, în termeni de pătrat logic, „Sunt unii care sunt bolnavi și au febră" (care este tocmai un semn slab).

Chiar și semnul slab este însă valid din punct de vedere retoric, iar importanța acestei admiteri o vom vedea mai târziu. Iar utilizarea plauzibilității (care este de obicei cazul) și a *exemplului* (TcapàSeiYpa), care este greu de distins de similarul adevărat, pot fi folosite ca dovezi tehnice în retorică: Dionisie aspiră la tiranie pentru că a cerut o gardă; de fapt, anterior Pisistratus a cerut o gardă și, când a obținut una, a devenit tiran, la fel ca și Theagenes din Megara. Exemplul este doar o *inducție* . El argumentează din două propoziții care individual nu spun nimic și, luate împreună, nu permit un silogism apodictic, deoarece *nihil sequitur geminis ex particularibus unquam.*

Cert este că Aristotel se chinuie să se descurce printre aceste semne diverse. El cunoaște silogismul apodictic, dar nu înțelege, cel puțin cu claritate teoretică, silogismul ipotetic, și anume, chiar forma p z d q care va fi gloria stoicilor. Din acest motiv, el identifică scheme argumentative, dar nu se oprește prea mult asupra formei lor logice.

5. *Stoicii.*

Chiar și stoicii (din câte se poate reconstrui semiotica lor extrem de articulată) nu par să lege clar doctrina limbajului de doctrina semnelor. În ceea ce privește limbajul verbal, ei disting clar între *cnmatvov* (expresie), *crnixaivóuEvov* (conținut) și *tuyxàvov* (referent). Par să reproducă triada deja sugerată.

iluminată de Platon și Aristotel, dar ei lucrează la ea cu o finețe teoretică ce lipsește chiar și la mulți dintre repetitorii lor contemporani.

Ei nu numai că explorează multiplele articulații ale expresiei, dar fac și distincție între *vocea simplă* emisă de laringe și mușchii articulatori, care nu este încă un sunet articulat, *elementul* lingvistic articulat , și *cuvântul* propriu-zis , care există doar în măsura în care este corelat și corelabil cu un conținut. Cu alte cuvinte, într-un mod saussurian, semnul lingvistic este o entitate cu două fețe: Augustin, urmându-i pe stoici, va numi *dictio* acel *verbum vocis* care nu numai că *sună în exterior,* ci este perceput și recunoscut ca fiind corelat cu un *verbum mentis* sau *cordis.* Pentru stoici, riscul cu care se confruntau barbarii era acela de a percepe vocea fizică, dar de a nu o recunoaște ca un cuvânt: nu pentru că nu ar avea o idee corespunzătoare în mintea lor, ci pentru că nu cunosc regula corelației. În această privință, stoicii au mers mult mai departe decât predecesorii lor și au identificat natura „provizorie" și instabilă a funcției semnului

(același conținut poate *fi exprimat* printr-o expresie într-o limbă diferită): poate pentru că, așa cum sugerează Pohlenz, toți de origine feniciană, au fost primii intelectuali non-greci care au lucrat în Grecia și au fost determinați să gândească și să vorbească într-o altă limbă decât cea maternă. Ei au fost primii care au depășit acel etnocentrism lingvistic care îl determinase pe Aristotel însuși să identifice categorii logice universale prin intermediul termenilor unei anumite limbi.

Cât despre conținut, acesta nu mai este, ca la gânditorii anteriori , o afecțiune a sufletului, o imagine mentală, o percepție, un gând, o idee. Nu este o idee în sensul platonician, deoarece metafizica stoică este materialistă; și nici în sensul psihologic, pentru că chiar și în acest caz ar fi un „corp", un fapt fizic, o alterare a sufletului (el însuși un corp), o pecete imprimată pe minte. În schimb, stoicii sugerează ideea că respectivul conținut este un „corporal".

Vidul, locul, timpul și, prin urmare, relațiile spațiale și secvențele cronologice sunt incorporeale, la fel cum acțiunile și evenimentele sunt incorporeale. Incorporalele nu sunt lucruri; sunt stări de fapt, moduri de a fi. Suprafața geometrică sau secțiunea conică fără grosime sunt incorporeale. Incorporalele sunt *entia rationis* în măsura în care un *ens rationis* este o relație, un mod de a privi lucrurile. Printre incorporeale, stoicii plasează XEXTÓV, care a fost tradus în diverse moduri ca „exprimabil", „ *dictium"* sau *„povestibil".*

Xextóv este o categorie semiotică. Pentru a rezuma concluziile celor mai convingători interpreți, XEXTÓV este o *propoziție.* Faptul că evenimentul prin care Dion merge are loc, în momentul în care este exprimat, este un XEXTÓV .

Prima problemă care se pune este cea a relației dintre *cnr)piaLvóp.evov* și * XEXTÓV*. Dacă „Dion umblă" este o propoziție (și, prin urmare, incorporeală), vor fi „Dion" și „umblă" și ele incorporeale? Sextus Empiricus, atât de bogat în mărturii despre stoici, dar atât de ingenios cu ei încât bănuiești întotdeauna că i-a interpretat greșit , identifică *oi)|jiai.vó|jiEvov* și *XEXTÓV* CA SINONIME *(Adv. Math.,* VIII, 12). Soluția, însă, pare mai complexă. Stoicii vorbesc despre *xextóv* complet și incomplet. * XEXTÓV* COMPLET este propoziția, *xextóv* incomplet sunt părți, fragmente ale propoziției care se compun în propoziție printr-o serie de legături sintactice. Iar printre * XEXTÓ* INCOMPLET apar *subiectul și* predicatul . Acestea par a fi categorii gramaticale și lexicale și, prin urmare, categorii de exprimare: în schimb, sunt categorii de conținut. De fapt, subiectul (așa cum ESTE TRADUS DE OBICEI TERMENUL -ETWOK) este cel mai mare exemplu de *caz,* deoarece atenția acordată propozițiilor asertive a condus la considerarea subiectului drept cazul prin excelență. Acum, cazul nu este o flexiune (o categorie gramaticală care *exprimă* cazul): este mai degrabă un conținut exprimat sau

exprimabil; astăzi am spune că este o *poziție actanțială pură.* În acest sens, subiectul, exemplul principal al unui XEXTÓV INCOMPLET , este un incorporeal. În acest fel, stoicii depihologizaseră deja semantica și, din acest motiv, putem traduce crrmatvópiEvov ca „conținut" în sensul hjelmslevian, o poziție într-un sistem, rezultatul unei segmentări abstracte a câmpului noetic, o unitate culturală (nu o imagine mentală, nu un gând, nu o engramă). Astfel, conținuturile sunt elemente incorporeale exprimate prin expresii lingvistice care se combină pentru a produce enunțuri care exprimă propoziții. XEXTÓV-ul complet ca „reprezentare a gândirii" este „ceea ce poate fi transmis prin discurs" (Sesto, *Adv. Math.,* VIII, 70).

Până în acest moment, stoicii nu au introdus încă se-

gno ca orikuiov. Când vorbesc despre un semn, par să se refere la ceva imediat evident care duce la concluzia rezistenței a ceva ce nu este imediat evident. Semnul poate fi *comemorativ* și în acest sens apare dintr-o asociere, confirmată de experiența anterioară, între două evenimente: pe baza experienței, știu că dacă există fum, atunci trebuie să existe foc. Sau poate fi *indicativ* și atunci se referă la ceva ce nu a fost niciodată evident și probabil că nu va fi niciodată, așa cum mișcările corpului sunt indicative pentru mișcările sufletului sau așa cum faptul că fluidele trec prin piele indică faptul că porii perceptibili trebuie să existe (chiar dacă, de fapt, nu sunt percepuți). În toate aceste cazuri, semnele par întotdeauna a fi evenimente fizice: fumul, prezența laptelui care indică nașterea, lumina care indică ziua și așa mai departe.

Totuși, faptul că evenimentele, stările tranzitorii ale corpurilor, sunt incorporeale ar trebui să ridice suspiciuni. În realitate, Sextus recunoaște că semnul din care se trage inferența nu este evenimentul fizic, ci propoziția în care aceasta este exprimată. Semnul este „propoziția antecedentă într-o premisă ipotetică majoră validă care servește la dezvăluirea consecinței" *(Adv. Math.,* VIII, 245) sau „o propoziție antecedentă adevărată într-o condițională adevărată și este de așa natură încât să servească la dezvăluirea consecinței" *(Hyp. Pyrrh.,* II, 104).

În acest sens, modelul stoic al semnului are forma implicației (pz) q), unde variabilele nu sunt realități fizice și nici măcar evenimente, ci propoziții în care evenimentele sunt exprimate. Un nor de fum nu este un semn dacă interpretul nu identifică evenimentul ca un antecedent real al unui raționament ipotetic *(dacă* există fum...) care se corelează prin inferență (mai mult sau mai puțin necesară) cu consecventul *(...atunci* există foc). Sextus se bucură să demonstreze nesustenabilitatea acestei soluții care transformă semnul într-o relație logică, deoarece (susține el) fermierul și marinarul care percep evenimentele atmosferice și trag inferențe din ele ar trebui să fie experți în logică. Ca și cum stoicii, în loc să prescrie, nu ar descrie regulile

unui raționament bun (*logica utens,* nu *logica docens).* Chiar și marinarul educat, în momentul în care recunoaște semnul ca atare, transformă datele brute în ceva ce, ar spune Peirce, are natura unei Legi. De aceea

stoicii pot spune, așa cum spun ei, că semnul este un Xex-vóv, și prin urmare incorporeal. Semnul nu privește *acel* fum și acel foc, ci posibilitatea unei relații antecedente care reglează *fiecare* apariție a fumului (și a focului). Semnul este *un tip,* nu *o apariție.*

Este clar, așadar, cum, în semiotica stoică, doctrina limbajului și doctrina semnelor sunt pe bună dreptate sudate împreună: pentru ca semnele să existe, - propozițiile trebuie formulate, iar propozițiile trebuie organizate conform unei sintaxe logice care este oglindită și făcută posibilă de sintaxa lingvistică (vezi Frede, 1978). Semnele apar doar în măsura în care pot fi exprimate rațional prin elementele limbajului . Limbajul este articulat în măsura în care exprimă evenimente semnificative.

Notă: stoicii nu spun încă că cuvintele sunt regnuri (cel mult, ei spun că cuvintele servesc la transmiterea *unor tipuri* de semne). Diferența lexicală dintre perechea *aiqiaivov/crnpiaLvóiievov* și *crnimov* rămâne. Dar rădăcina etimologică comună și evidentă este o dovadă a solidarității lor. I-am putea face pe stoici să spună, împreună cu Lotman, că limbajul este *principalul sistem de modelare* prin care sunt exprimate și alte sisteme.

Folosind totuși referințe la teorii contemporane (vezi și Todorov), am putea spune că termenul lingvistic și semnul natural se constituie într-o dublă relație de semnificare sau într-o dublă elevare semiotică care se traduce în modelul hjelsmlevian al *conotației* (în forma schematică popularizată de Barthes):

E C

fig. 1

E C

Cuvântul /fumo/ se referă la un spațiu de segmentare a conținutului pe care îl vom indica convențional ca «fumo». În acest moment, apar două alternative, una intensională și cealaltă extensională: *a)* în virtutea incluziunilor semantice «fumo» conotează «foc»; £) conținutul «fumo», combinându-se cu alte conținuturi transmise prin termeni lingvistici, dă naștere propoziției / c'è del fumo / care, la rândul său, exprimă propoziția «c'è del fumo» care, din nou pe calea unor reguli conotative (și întotdeauna la nivel intensional), se corelează cu propoziția «c'è del fuoco»; c) sau, într-o direcție extensională, se articulează propoziția « *qui* c'è del fumo» care, în virtutea regulilor intensionale presupuse anterior, conduce la propoziția indicativă (evaluabilă extensional în termeni de valori de adevăr) v dunque *qui* c'è del fuoco».

Indiferent dacă considerăm mecanismul în extensie sau în intenție, avem întotdeauna o *semiotică denotativă,* în sens hjelmslevian, care devine expresia unei *semiotici conotative.*

Prin urmare, sugestia stoică poate fi articulată conform diverselor scheme alternative, în funcție de faptul dacă se ia în considerare o semantică tensională (atât pentru termeni, cât și pentru enunțuri) sau o semantică extensională (care este valabilă doar pentru enunțuri și pentru propozițiile corespunzătoare):

Semantica intensională a termenilor:

ŞI		« foc » |
/fum/	"fum"	

Semantica intensională a propozițiilor:

figura 2

ŞI		„există foc”
E + E + E	„Ori de câte ori este fum”	

Semantica extensională a propozițiilor.

figura 3

ŞI		„deci e foc aici”
E + E + E	„E fum aici.”	

Ne-am putea întreba ce se întâmplă atunci când percep evenimentul fizic al unui

figura 4

nor sau al unui panaș de fum. Ca eveniment fizic, acesta nu este diferit de orice sunet pe care îl pot percepe fără a-i atribui o relevanță semiotică (așa cum se întâmplă cu barbarul). Dar dacă știu, pe baza unei reguli anterioare, că fumul, în general, se referă la foc, atunci percep în mod pertinent evenimentul ca o apariție expresivă a unui conținut mai general, iar fumul perceput devine conținutul perceptiv „fum”. Această primă mișcare, de la senzație la percepția semnificativă, este atât de imediată încât tindem să nu o considerăm relevantă din punct de vedere semiotic. Dar această presupusă imediatitate dintre senzație și percepție este cea pe care epistemologia a pus-o

întotdeauna sub semnul întrebării. Chiar și în perspectiva medievală, unde, dacă este adevărat că *simplex apprehensio,* sau prima operație a intelectului, prinde lucrul în esența sa în fantasmă, abia în actul judecății, adică în a doua operație a intelectului, lucrul este recunoscut ca existent și relevant în scopul predicațiilor ulterioare. Nu este o coincidență faptul că epistemologia vorbește despre „sens" perceptiv, iar termenul „sens" pare în același timp o categorie semantică și o categorie a fenomenologiei percepției. În realitate, chiar și pentru a înțelege forma „fum" într-o serie de date senzaționale, trebuie deja să fiu ghidat de convingerea că fumul este relevant în scopul unor inferențe ulterioare: altfel, fumul oferit de senzație rămâne o percepție virtuală pe care trebuie să o decid dacă o clasific drept fum, ceață, miasmă sau orice exhalație care nu depinde de un fenomen de ardere. Numai dacă posed deja legea generală conform căreia „dacă fumez, atunci există foc" sunt capabil să fac datele sensibile „semnificative" văzându-le ca acel fum care îmi poate dezvălui focul.

Astfel, se poate spune că, chiar și atunci când mă confrunt cu fapte naturale, datele senzației îmi apar ca expresii ale unui posibil conținut perceptiv pe care, la un al doilea nivel, îl pot înțelege, atât extensional, cât și intensional, ca un semn care mă trimite, în general și concret, la foc. Această poziție este implicită chiar de epistemologia stoică, unde, în ciuda certitudinilor „reprezentării catolice", acestea trebuie totuși verificate prin inferență logico-conceptuală. Reprezentarea cataleptică sugerează prezența a ceva ce ar putea fi fum (cu excepția înșelăciunii simțurilor): numai după verificarea inferențială, numai după ce consecința fumului, focul, a fost verificată extensional, se poate fi sigur de certitudinea percepției. Semiotica logico-stoică este instrumentul de verificare a percepției.

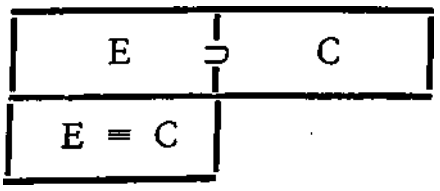
6. *Unificarea teoriilor și predominanța lingvisticii.*

Câteva secole mai târziu, în *De Magistro,* Augustin avea să lege definitiv teoria semnelor de teoria limbajului. El avea să recunoască *genul* de semne din care semnele lingvistice sunt o *specie,* cum ar fi semnele, gesturile și semnele extensive. Cu șaisprezece secole înainte de Saussure.

Însă, procedând astfel, Augustin predă tradiției ulterioare o problemă pe care nici măcar stoicii nu o rezolvaseră clar și căreia el, Augustin, îi oferă soluția, dar fără a o sublinia într-un mod incontestabil.

Ceea ce a rămas nerezolvat în soluția stoică a fost diferența dintre relația (pe care Hjelmslev ar numi-o denotație) dintre expresia lingvistică și conținut (pe de o parte) și

cea dintre semnul propoziției și sensul consecvent (pe de altă parte). Suspiciunea este că primul nivel se bazează încă pe echivalență, în timp ce al doilea este fondat, fără îndoială, pe implicație:



Trebuie însă să ne întrebăm dacă această diferență nu este rezultatul unei curioase „iluzii optice". Să urmărim generarea ei. Din momentul în care Augustin a introdus limbajul verbal printre semne, limbajul a început să se simtă inconfortabil în acest cadru. Prea puternic, prea fin articulat și, prin urmare, prea analizabil științific (și să luăm în considerare ceea ce făcuseră deja gramaticienii elenistici până atunci), i-a fost greu să se supună unei teorii a semnelor create pentru a descrie relațiile dintre evenimentele naturale, atât de evazive și generice (și vom vedea cum implicația stoică era epistemologic deschisă unui continuum de relații de necesitate și slăbiciune). Întrucât se crede din ce în ce mai mult (și ar merita să studiem în detaliu această poveste a istoriei semioticii) că limbajul, pe lângă faptul că este sistemul semiotic cel mai sau cel mai bine analizabil, este și cel care le poate modela pe toate celelalte, transformând orice altă semiotică la nivelul propriului conținut, modelul semnului lingvistic este propus treptat ca model semiotic prin excelență.

Însă când ajungem la această concluzie (și să luăm în considerare că realizarea culminante este Saussure), modelul lingvistic s-a cristalizat deja în forma sa „cea mai plată", cea încurajată de dicționare și, din păcate, de o mare parte din logică formală care are nevoie doar să-și completeze propriile „simboluri" goale cu titlu de exemplu. Și noțiunea de sens lingvistic ca *sinonimie* și *definiție esențială* prinde contur .

Faptul că cuvântul /fumo/ stabilește o echivalență cu conținutul fantomatic «fumo» este o idee care ne este impusă de dicționarele bilingve: /fumo/ [33] *Fumez.* Bineînțeles că *fumez!* este echivalent cu /fumo/ în propoziția /io fumo (*fumez)* /, dar nu în propoziția *¡Ei fumează!* unde ar trebui să fie /fumano/. Cu ce este echivalent /fumo/ în expresiile /andare in fuomo/ sau /vendere fumo/ este foarte controversat.

Dacă semnul lingvistic se bazează pe echivalență definițională, lucrurile cu siguranță nu stau mai bine. /Uomo/ este echivalent cu „animal rațional" în anumite contexte, cu siguranță nu în expresia /mamma, c'è un uomo con un pacco da consegna/ unde conținutul „om" poate fi analizat în funcție de numeroase proprietăți (masculin,

străin, ființă umană, persoană de statut inferior, chiar prezență sau amenințare), dar cu siguranță nu în măsura în care este un animal rațional.

Aristotel este cel care ne-a dat principiul echivalenței (bicondiționale) dintre termen și definiție pentru gen și specie, deoarece el a lucrat doar asupra termenilor categorici care urmau să fie inserați în propoziții asertive. Se întâmplă, însă, că stoicii (vezi Frede, 1978 și Graeser, 1978) credeau că *fiecare categorie sintactică are omologul său semantic,* chiar și cele sincategorematice. Dacă XexTà complet a apărut dintr-o combinație a XexTà incomplet, acesta trebuie să fi conținut și conjuncții , articole și pronume. Augustin va arăta că și prepozițiile au sens.

7. *Modelul „instructiv"*

În *De Magistro* II, Augustin, împreună cu Adeodatus, analizează versul lui Virgil „ *Si nihil ex tanta superis placet urbi relinqui"* și definește cele opt cuvinte ca *„octo signa* "; apoi trece la întrebarea semnificația lui */si/* și recunoaște că acest termen transmite un sens de „îndoială". Și, din moment ce recunoaște *„non esse signum nisi aliquid signicet",* este obligat să definească și semnificația (cu siguranță nu referentul!) lui */nihil* /. Întrucât este imposibil să emitem semne pentru a nu spune nimic și din moment ce semnificația lui /niente/ nu pare a fi nici un obiect, nici o stare a lumii, Augustin concluzionează că acest termen exprimă o *afirmare a sufletului,* adică starea minții care, deși nu recunoaște ceva, cel puțin îi recunoaște absența. Astăzi, am spune: un operator logic, ceva ce trebuie să aibă un statut în spațiul abstract al conținutului.

Așadar, Augustin se întreabă ce înseamnă */ex/* și respinge ferm definiția sinonimică, conform căreia ar însemna */de/.* Sinonimul este o interpretare, dar trebuie la rândul său interpretat. Concluzia este că / *ex/* înseamnă un fel de separare (« *secretionem quandam»)* de ceea ce a fost inclus. Și adaugă o «instrucțiune» ulterioară pentru decodificarea sa contextuală: uneori exprimă separarea de ceva ce nu mai există, ca atunci când orașul menționat în verset a dispărut; și alteori exprimă separarea de ceva ce a rămas, ca atunci când spunem că niște negustori vin din Roma.

Astfel, sensul unui termen sincategorematic este un bloc (o serie, un sistem) de instrucțiuni pentru posibilele sale inserții cu termeni textuali și pentru diferitele sale rezultate semantice în contexte diferite (dar toate înregistrabile în mod egal în termeni de cod).

Dar dacă acest lucru este posibil cu semantica sincategorială, nu ar putea fi posibil

și cu categorematica? Într-adevăr, aceasta este soluția care predomină acum în semantica componentelor orientate în context.

Aceste forme de semantică instrucțională (cf. Schmidt, 1976) au fost anticipate în mod variat de logica relativelor a lui Peirce (CP, 2. 379; 3. 64; cf. și Eco, 1979, 2), de diverse gramatici casuale (Fillmore 1968; Bierwisch, 1971, 1970), de modele semantice cu selecții contextuale și circumstanțiale (Eco, 1979, 2. 11) și în reformularea lor pentru dezambiguizarea metaforei (vezi).

Lăsând aici deoparte o analiză detaliată a acestor modele, care se referă la o teorie intensională a *sensului* (vezi), este suficient să ne bazăm pe experiența noastră de vorbitori. Dacă cineva începe să vorbească și îmi spune /alerg/, nu este deloc adevărat că eu, pe baza competenței mele lingvistice, mă limitez la identificarea unei porțiuni de conținut reprezentate de articularea anumitor figuri precum „acțiune + fizică - rapid + cu picioarele etc.”. Simplificări de acest fel erau suficiente în vremurile în care Hjelmslev trebuia, în laborator, să stabilească posibilitatea minimă a unei descompuneri a sensului în figuri și să arate că acel conținut exista (incorporal?), eliberând această noțiune de ipotezele mentaliste și psihologice și datorită ușurinței cu care discipolii lui Saussure reprezentaseră sensul lui /copac/ cu schița unui copac. Dar, odată ce această fază necesară de laborator a fost finalizată, trebuie afirmat și că, de îndată ce percep /alerg/, mă pregătesc, identificând un spațiu de conținut structurat ca un bloc de instrucțiuni contextuale, pentru o serie de așteptări. De exemplu: „Se zvonește că... campionul nostru aleargă repede !... Luigi aleargă în următoarea cursă?... Cine vrea să slăbească aleargă... Aleargă spre ruină!” Aici vedem cum, în fiecare dintre exemplele propuse, */con&/* are o valență semantică diferită. A mă predispune la aceste eventualități diferite înseamnă a inspecta spațiul conținutului pentru a prezice care dintre rezultate vor fi cele mai probabile pe baza elementelor contextuale care au precedat sau vor urma apariției termenului . *Tipul semantic este descrierea contextelor în care este rezonabil ca termenul să apară.*

Dar dacă acesta este cazul, atunci sensul conotat este posibil deoarece deja la primul nivel de sens (cel la care semnul lingvistic funcționează eminent și în primă instanță) nu există o simplă echivalență, ci mai degrabă implicație.

Când un termen lingvistic pare să se bazeze pe echivalență pură, este pur și simplu pentru că ne confruntăm cu o implicație catahretică sau „latentă”. Datorită inerției și lenei expertizei noastre, credem că /fumo/ = /fum/ — „fumo ” = „materie gazoasă produsă printr-un proces de ardere”. De fapt, regula este: *dacă* apare în contextele x, y, *atunci* materie gazoasă produsă prin ardere, dar în acest caz, *atunci* foc; *dacă* în schimb apare în contextele z, k, *atunci* activitatea de ingerare a gazelor produse prin arderea

anumitor ierburi + agent subiect + timpul prezent etc. Faptul că un dicționar înregistrează diferite blocuri de instrucțiuni sub două sau mai multe intrări considerate omonime este pur și simplu o chestiune de economie didactică.

Același lucru se întâmplă și în procesul de recunoaștere a evenimentelor naturale care generează apoi un semn-propoziție. Percepția este interogativă și condiționată, întotdeauna guvernată (chiar și atunci când nu ne dăm seama) de un principiu al pariului. Dacă acele date perceptive specifice, *atunci* poate „ *fum* ” atâta timp cât alte elemente contextuale mă autorizează să consider interpretarea perceptivă adecvată. Peirce știa că și percepția este un proces evidențial, un focar de semioză incipientă. Faptul că aceasta se produce de fapt fără efort nu îi invalidează mecanismul legal (cf. CP 5, 266-268).

Tot ce rămâne este să rezolvăm problema așa-numitei *semiotici substitutive* > semiotică al cărei nivel de conținut este expresia unei alte semiotici: în alfabetul Morse / • —/ = /a/ și invers, cu bicondiționalitate totală. Ar fi suficient să spunem că semiotica substitutivă reprezintă semiotică degradată. Doar că și aici echivalența apare ca o implicație „adormită”: Morse este, de asemenea, un sistem de instrucțiuni pentru înlocuirea punctelor și liniuțelor cu litere alfabetice. Și dacă un cititor Morse competent sare apoi direct de la expresia în puncte și liniuțe la fonemul corespunzător (așa cum se întâmplă cu citirea alfabetică), apariția unui anumit fonem îl va conduce la predicții avansate despre viitoarea secvență sintagmatică, precum și recunoașterea...

a fonemului este garantată de inferențele autorizate de secvența sintagmatică precedentă.

Prin urmare, nu există nicio diferență în structura semiotică între semnificația de primul și al doilea nivel (și folosim această distincție deoarece perechea denotație/conotație este echivocă, dat fiind că în teoriile semantice extensionale „denotația" înseamnă referință și trimitere la o valoare de adevăr). Acel obiect plutitor pe care limbajul comun îl numește „semn" în cazuri atât de diverse există ca un obiect disciplinar unificat , *construit* de disciplina care îl studiază, subsumând diferite fenomene sub aceeași schemă formală p>q.

Ceea ce se schimbă în funcție de fenomen este *consecvența* acestei implicații. *Dacă* prima, *atunci* a doua. Dar care este *statutul epistemologic* al afirmațiilor *dacă* și *atunci?*

8. *Coduri puternice și coduri slabe*

Implicația stoică era implicația filoniană, implicația materială a logicii moderne. Ca atare, nu se pronunța asupra validității epistemologice a legăturii dintre antecedent și consecvent. Exemplele oferite de stoici sunt printre cele mai variate. „Dacă este zi, atunci este lumină" este o echivalență (bicondițională); „Dacă este zi, atunci Dion merge" este un exemplu de implicație materială fără nicio validitate epistemologică; „Dacă are lapte, atunci a născut" este o inferență de la efect la cauză bazată pe inducții anterioare; „Dacă se vede o torță, atunci vin dușmanii" pare o inferență foarte vagă, deoarece torța putea fi fluturată și de prieteni, dar Sextus interpretează acest semn ca fiind convențional, presupunând că este recunoscut pe baza unui acord prealabil: și în acest punct valoarea epistemologică nu ar mai depinde de legile naturale, ci de legile sociale. Prin introducerea tuturor semnelor comemorative printre cele bazate pe o corelație arbitrară, Sextus admite natura inferențială a semnelor convenționale. În acest caz, statutul epistemologic al lui *dacă-atunci* are aceeași natură juridică ca și normele stabilite de codurile juridice.

În cele din urmă, Sesto nu recunoaște statut epistemologic semnelor indicative.

tive: nu se poate spune că, dacă un om cade în sărăcie, este pentru că și-a risipit averea; ar fi putut-o pierde într-un naufragiu sau ar fi putut-o da prietenilor. Cu atât mai mult este semnul indicativ care variază de la trecerea umorilor prin piele până la afirmarea - existenței porilor perceptibili. Consecințele sunt efectul unei simple *ipoteze.* Sextus concluzionează că semnele indicative nu există, dar știm că o bună parte a descoperirilor

științifice sunt făcute pe baza unor inferențe ipotetice de acest fel, pe care Peirce le-a numit *abducții* și în care consecințele sunt ipotezate prin ipotezarea, la rândul lor, a unei Legi al cărei consecințe sunt *atunci cazul ,* așa cum antecedentul este Rezultatul.

Aristotel, interesat de argumente care explicau într-un fel legăturile de necesitate ce guvernează faptele, a pus distincții de forță epistemologică între semnele necesare și cele slabe (§. 6). Stoicii, interesați de mecanisme pur formale de inferență, au evitat problema. Quintilian (*Institutio oratoria,* V, 9), interesat de reacțiile unei audieri criminalistice, a fost cel care a încercat să justifice, conform unei ierarhii a validității epistemologice, fiecare tip de semn care era într-un fel „persuasiv". Quintilian nu s-a abătut de la clasificarea Retoricii *aristotelice* , dar a avertizat că semnele necesare puteau viza trecutul (dacă ea năștea, era în mod necesar cu un bărbat), prezentul (dacă un vânt puternic bătea pe mare, erau în mod necesar valuri) și viitorul (dacă era rănit în inimă, în mod necesar muria).

Acum este clar că aceste presupuse relații temporale sunt în realitate combinații diferite ale relației cauză/efect. Relația dintre naștere și împerechere (*semnul diagnostic)* merge de la efect la cauză; în timp ce cea dintre rană și moarte (*semnul prognostic)* merge de la cauză la posibilele sale efecte. Această distincție nu este, însă, omoloagă cu cea dintre semnele necesare și cele slabe. Dacă fiecare cauză nu se referă neapărat la posibilele sale efecte (semn prognostic slab), nu toate efectele se referă neapărat la aceeași cauză (semn diagnostic slab). Nu numai că există efecte care ar putea avea cauze diferite (cine flutură torța, dușmanii sau prietenii?), dar ar fi necesar să se facă distincția între cauzele *necesare* și *cele suficiente.* Oxigenul este o cauză necesară a combustiei (prin urmare: dacă este combustie, atunci oxigen), dar aprinderea unui chibrit este doar o cauză suficientă a combustiei (în concurență cu alte cauze posibile). S-ar putea spune atunci că semnul slab al lui Aristotel este un semn de la efect la cauză suficientă (dacă respiră prost, atunci are febră), dar la o examinare mai atentă, semnul slab nu duce lipsă de propria „necesitate". Doar că se referă nu la o cauză, ci la o clasă de cauze: dacă torța este, atunci cu siguranță *cineva* a aprins-o și o agită; dacă este vorba de respirație rapidă, atunci în mod necesar o modificare a ritmului cardiac (o clasă de evenimente din care face parte *și febra*). Aceste tipuri de semne ar avea propria lor - consecință necesară, doar că consecința este încă prea largă și trebuie circumscrisă (trecerea de la clasă la propriul membru) pe baza altor inferențe contextuale, așa cum știa Hipocrate.

Același lucru se întâmplă, dacă te uiți cu atenție, și cu limbajul verbal, unde pot denumi o entitate prin sinecdocă, de la gen la specie . În loc să spun /oameni/, spun /muritori/.

Însă semnul prognostic de la cauză la efect nu pune mai puține probleme. Toma *(Summa Thess.,* I, 70, 2 ad 2; III, 62) spune că cauza instrumentală poate fi un semn al posibilului său efect: dacă este ciocanul, atunci operațiunile pe care probabil le-ar putea efectua. Așa procedează poliția: găsește arme într-un apartament și deduce posibila lor utilizare criminală. Dar este clar că și acest tip de semn este deschis inferențelor contextuale: indiciul este diferit dacă armele sunt găsite în casa unui presupus terorist, a unui polițist sau a unui armurier. Și de ce nu vorbește Toma, de exemplu, despre cauza eficientă? Nu ar putea fi prezența unui criminal cunoscut în oraș un semn al acțiunii sale criminale planificate? Și în ceea ce privește cauza finală, nu *funcționează oare astfel* argumentele bazate pe cui prodest?

Se pare, așadar, că toate semnele prognostice sunt slabe din cauza naturii epistemologice a implicației (legătura nu este necesară), în timp ce cele diagnostice pot fi slabe din cauza generalității *implicației* (o clasă excesiv de largă de consecințe). Epistemologia, logica inductivă și teoria probabilităților sunt acum capabile să evalueze aceste grade diferite de forță epistemologică. Dar să ne întrebăm de ce Aristotel, și chiar mai bine Quintilian, nu au ezitat să includă toate tipurile de semne printre demonstrațiile posibile, recunoscând în același timp forța lor epistemologică variabilă. Aceasta se datorează faptului că, la nivel retoric, conexiunile se bazează mai degrabă pe convenții și opinii răspândite. Quintilian citează acest argument ca fiind plauzibil (epistemologic foarte slab): dacă Atalanta se plimbă cu băieții prin pădure, atunci probabil că nu mai este virgină. Adevărul este că, într-o anumită comunitate, acest plauzibil poate fi la fel de convingător ca un semn necesar. Depinde de codurile și scripturile (vezi Eco, 1979) pe care acea comunitate le înregistrează ca fiind „bune".

Acum, această prăpastie dintre certitudinea „științifică" și certitudinea „socială" constituie diferența dintre legile și ipotezele științifice și codurile semiotice . Nevoia de dovezi științifice are puțin de-a face cu nevoia de dovezi semiotice. Din punct de vedere științific, balena este un mamifer , dar pentru expertiza multora, este un pește. Din punct de vedere științific, lămâia este în mod necesar un fruct citric și nu este neapărat galbenă. Dar pentru cititorul unei poezii (Montale: „Trompetele de aur ale singurătății "), lămâia este un fruct galben, iar dacă este un fruct citric este irelevant.

Astfel, *la nivel semiotic, condițiile de necesitate pentru un semn sunt stabilite social,* atât conform codurilor slabe, cât și a celor puternice. În acest sens, un eveniment poate fi un semn fiabil, chiar dacă științific nu este. Și această ierarhie a necesității semiotice este cea care interpretează corelațiile dintre antecedente și consecințe și le face la fel de puternice ca și corelațiile dintre expresii și conținuturi.

Când, chiar și în termeni semiotici, clasa consecvenților este foarte imprecisă, avem semnul încă necodificat, codificat vag („simbolul") sau în curs de codificare (cf.

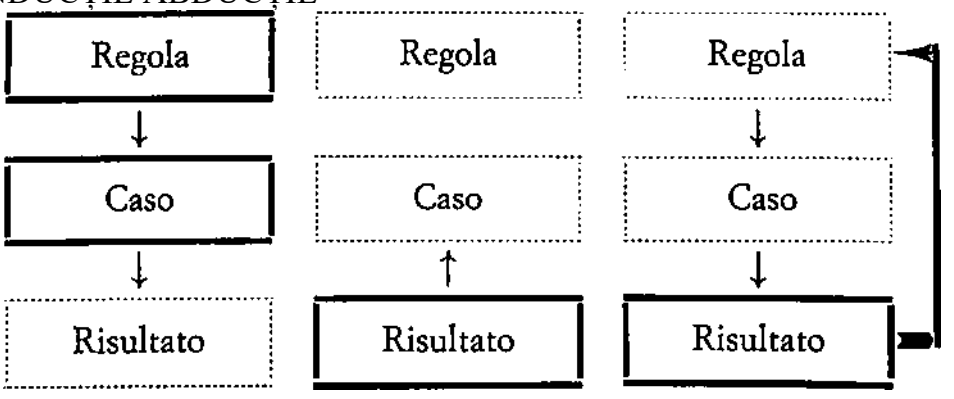
Eco, 179, 3 pentru procesele de inventare a codului). De obicei, această *inventare a codului ia* forma celor mai îndrăznețe inferențe, *abducții* sau ipoteze.

9. *Răpirea și inventarea codului*

Abducția sau ipoteza este descrisă pe larg de Peirce în diverse locuri din opera sa (vezi în special CP, 2. 96; 2. 619-635).

Comparativ cu *deducția* și *inducția,* aceasta dă naștere acestor trei scheme inferențiale diferite (fig. 6), unde casetele conturate cu linii continue exprimă etapele argumentative pentru care am verificat deja propozițiile, iar casetele cu linii punctate etapele argumentative produse prin raționament:

DEDUCȚIE INDUCȚIE ABDUCȚIE



Dacă semnul ar fi guvernat de o simplă relație de echivalență, decodificarea sa ar reprezenta un proces deductiv, așa cum se întâmplă în cazul echivalențelor semielor substitutive: /• — / reprezintă întotdeauna /a/; acum este cazul în care /: —/; prin urmare /a/.

Dacă nu am cunoaște semnificația unui semn și ar trebui să -l reconstruim prin experiențe repetate, procesul care trebuie dezvoltat ar părea a fi inductiv. Într-adevăr, așa se pare că se procedează cu definițiile ostensive . De fiecare dată când un vorbitor nativ al unei limbi necunoscute rostește expresia /x/, el indică obiectul „y" sau experiența „y" coexistă. Prin urmare, acel cuvânt, cu o probabilitate rezonabilă, înseamnă acel obiect sau acțiune. Cât de eronată este inducția prin interpretare ostensivă este explicată de Augustin în *De Magistro.* Când Augustin îl întreabă pe Adeodat cum ar explica semnificația termenului /camminare/, Adeodat răspunde că ar începe să meargă

; iar când Augustin îl întreabă ce ar face dacă întrebarea i s-ar pune în timp ce merge, Adeodat răspunde că ar merge, grăbindu-și pasul. La care Augustin obiectează că ar putea înțelege acea acțiune ca și cum semnificația lui /a merge/ ar fi „ a se grăbi”. Ideea este clară: acumularea de semne extinse nu clarifică sensul termenului prin simplă inducție, dacă nu există un cadru de referință, o regulă metalingvistică (sau mai degrabă metasemiotică), exprimată într-un fel, care dictează conform cărei reguli trebuie înțeleasă ostensia. Dar în acest moment am trecut deja la mecanismul abducției. Numai dacă emit ipoteza că comportamentul lui Adeodatus, în care graba acționează ca un mecanism metasemiotic pentru a face evident actul mersului, constituie interpretarea termenului lingvistic, sunt capabil să presupun că ceea ce îmi propune (Rezultat) este Cazul Regulii Ipotezate. Această procedură apare și în decodificarea termenilor lingvistici cunoscuți, chiar și atunci când este incert căreia dintre cele două limbi îi aparțin. Dacă cineva spune /trestie!/ pe un ton agitat, pentru a înțelege dacă este un imperativ latin („cântă!”) sau o insultă italiană, trebuie să presupun o limbă drept cadru de referință. Chiar dacă există indicii circumstanțiale și contextuale care mă ghidează spre identificarea regulii, acest lucru nu schimbă, în principiu, structura procesului interpretativ.

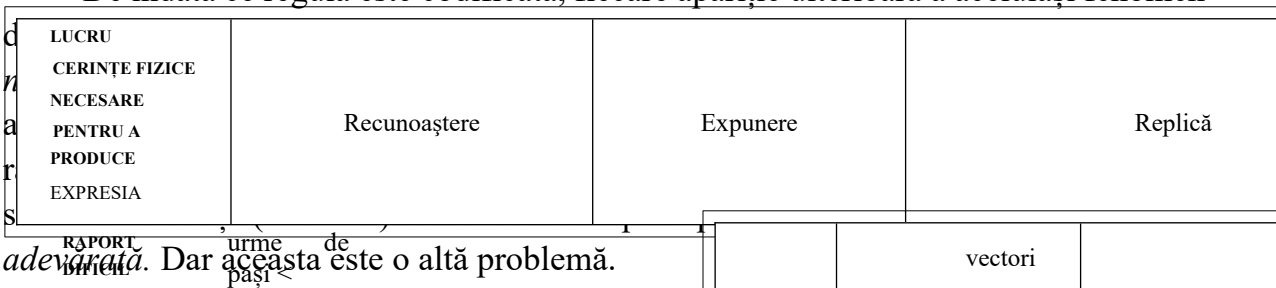
Răpirea intervine și atunci când trebuie să interpretez figuri retorice și când trebuie să interpretez urme, simptome, indicii (vezi referința lui Hipocratic la context). Dar nu este cazul atunci când vreau să interpretez valoarea pe care o capătă o anumită afirmație, un cuvânt cheie, o întreagă poveste într-un text...

Prin urmare, abducția reprezintă proiectarea tentativă și riscantă a unui sistem de reguli de semnificare în lumina cărora un semn își va dobândi sensul.

Cu atât mai mult se face abducția cu acele semne naturale pe care stoicii le numeau indicative, despre care se bănuiește că sunt semne, fără a se ști încă a ce anume. Kepler (exemplul este din Peirce, CP, 2.96) observă că orbita lui Marte trece prin punctele x, y. Acesta este un Rezultat , dar nu se știe încă de care Regulă este Cazul (și, prin urmare, de care consecințe este antecedentul). Punctele x și y ar putea aparține , *printre alte figuri posibile,* unei elipse. Kepler ipotezează (și este un act de curaj imaginativ) Regula: ele sunt punctele unei elipse. Și, prin urmare, *dacă* orbita lui Marte ar fi eliptică, *atunci trecerea* sa prin x și y (Rezultat) ar fi un Caz al acelei Reguli. Firește , abducția trebuie verificată. În lumina Regulii ipotezate, x și y sunt un semn că Marte ar trebui să treacă și el prin punctele z, k. A fost necesar să se aștepte Marte acolo unde primul „semn” sugera că ar fi de așteptat. Odată ce ipoteza a fost verificată, tot ce a mai rămas a fost să se lărgească abducția (și apoi să se verifice): să se emită ipoteza că comportamentul lui Marte era comun tuturor celorlalte planete. Comportamentul unei

planete a devenit un semn al comportamentului planetar general.

De îndată ce regula este codificată, fiecare apariție ulterioară a aceluiași fenomen



Tipologia modurilor de producție a semnelor

adevărată. Dar aceasta este o altă problemă.

Diferența pe care Harman (vezi § 4) a plasat-o între verificare și falsificare în cazul dovezii privește mai degrabă, în cadrul aceluiași [illegible] extensie/intensiune, dintre verificarea epistemologică a [illegible] semiotică a necesității sale culturale sau, mai degrabă, [illegible] a fost adus ceva similar adevărat.

10. Modurile *de producere a semnelor*.

În Eco (1975) a fost propusă o tipologie a modurilor de producere a semnelor, - reprodusă aici în figura 7. Aici, ne interesează corelația dintre expresie și conținutul tipologiei.

a fost introdusă distincția dintre *ratio facilis* și *ratio difficilis* . Semnele sunt produse prin *ratio facilis* atunci când este realizat tipul expresiv. Conținutul „cal” este exprimat prin diverse tipuri expresive prestabilite, în funcție de limbă, și corelat arbitrar cu conținutul, indiferent de markeri, seme sau proprietăți semantice care definesc spațiul de conținut „cal”. Semnele sunt produse prin *ratio difficilis* atunci când, din cauza lipsei unui tip expresiv preformat, acesta este modelat pe tipul abstract al conținutului.

O diagramă pentru a studia posibilele relații (feroviare , rutiere, poștale, administrative) dintre Torino, Bologna și Florența trebuie construită în conformitate cu tipul de relații spațiale care guvernează *de fapt* relația spațială dintre cele trei centre. Torino este la nord-vest de Bologna, Bologna este la nord-est de Florența, Florența este la sud-vest de Bologna și așa mai departe. Când spunem „ *de facto* ”, ne referim la „așa cum este în reprezentarea culturală a teritoriului”. O orientare de facto ar exista și dacă, în cadrul unei lumi posibile, am studia relațiile dintre Utopia, Atlantida și Paradisul Pământesc. De fapt, în lumea posibilă a geografiei utopice, Atlantida și Utopia sunt situate la vest de Paradisul Pământesc.

În toate aceste cazuri, relațiile care există la nivelul conținutului sunt *proiectate* (în sensul cartografic al termenului) la nivelul expresiei. Faptul că această relație *ratio difficilis* retraduce relația tradițională de „iconism” este evident: dar nu o retraduce presupunând că există doar iconism vizual. O - diagramă organizațională a unei companii construită ca un arbore *proiectează,* sub forma unor relații spațiale (sus/jos), ceea ce în conținut sunt relații ierarhice , fluxuri de informații sau prescripții. Atâta timp cât regula de proiecție este constantă, rezultatele obținute prin manipularea expresiei sunt diagnostice sau prognostice în raport cu structura trecută sau viitoare a conținutului. Faptul că prognosticul și diagnosticul sunt verificabile și extensional este o procedură ulterioară, posibilă tocmai în virtutea izomorfismului realizat intensional. Și este evident necesar să se decidă dacă verificarea extensională trebuie făcută în raport cu starea de fapt recunoscută ca „lume reală” sau în raport cu o lume posibilă: în acest ultim caz, lumea posibilă este o ficțiune logică ce retraduce relațiile tensionale în termeni extensionali (cf. Eco, 1975). O lume posibilă este un sistem (oricât de parțial) de formă de conținut. În orice caz, exprimarea pe o hartă a poziției Atlantidei este *un semn,* într-o anumită lume posibilă, că Paradisul Pământesc trebuie căutat la est de Atlantida.

În lumina acestor definiții, putem lua în considerare modurile de producție a semnelor descrise în figura 7, cu condiția să ținem cont de faptul că tabelul nu clasifică o tipologie de semne, ci o tipologie a modalităților de producere a semnelor: ceea ce numim semn (un cuvânt , o săgeată, o afirmație lungă) este de obicei rezultatul mai multor moduri de producție diferite.

10. 1. *Piste.*

Guvernată de *ratio difficilis,* o urmă sau o amprentă îmi spune că, *dacă* există o anumită configurație pe o suprafață amprentabilă, *atunci* există o anumită clasă de agenți de amprentare. Dacă amprenta este orientată vectorial într-o anumită direcție, atunci este semnalată o direcție virtuală a agentului de amprentare. Recunoașterea amprentei face evident posibilă trecerea extensională: dacă *această* amprentă se află în *această locație, atunci un* membru concret al acelei clase de agenți de amprentare a trecut prin aici.

10.2. *Simptome.*

Guvernate de *o ratio facilis* (nu au nicio relație izomorfă cu tipul de conținut), ele se referă la o cauză de care au fost conectate pe baza unei experiențe mai mult sau mai puțin codificate. Întrucât conexiunea este considerată motivată natural, relația lor de necesitate inferențială este destul de puternică. Nu de puține ori, însă, simptomul se referă doar la o clasă foarte largă de agenți. Codurile puternice, precum cele ale simptomatologiei medicale, ajung adesea să definească relații de necesitate foarte apropiate de echivalență. Un caz de echivalență bicondițională este cel citat de Quintilian: dacă trăiește, atunci respiră și dacă respiră, atunci trăiește.

10.3. *Indicii.*

Acestea leagă prezența sau absența unui obiect de posibilele comportamente ale probabilului lor proprietar: smocuri de păr albicioase pe o canapea indică trecerea unei pisici Angora. De obicei, însă, se referă la o clasă de posibili proprietari și, pentru a fi folosite extensional, necesită mecanisme abductive. Luați în considerare această răpire a lui Sherlock Holmes, pe care Conan Doyle o numește naiv deducție : „Observația îmi spune că ați fost la oficiul poștal de pe strada Wigmore în această dimineață, dar deducția îmi spune că ați trimis o telegramă acolo... Observația îmi spune că aveți puțin noroi roșu lipit de călcâiul pantofului. Chiar vizavi de oficiul poștal de pe strada Wigmore, refac asfaltul și au descoperit niște pământ pe care este greu să nu călcați când intrați. Pământul are o culoare aparte care, din câte știu eu, este greu de găsit în apropiere. Și aceasta este observație.” Restul este deducție... Știam că nu ați scris o scrisoare, pentru că am stat în fața dumneavoastră toată dimineața. Și am văzut, de asemenea, că aveți o foaie de timbre și un teanc frumos de cărți poștale pe

birou. De ce, atunci, să mergi la poștă dacă nu ca să trimiți o telegramă? *(Semnul celor Patru).*

Murdăria roșie de pe pantofi este un indiciu. Dar este și un indiciu că s-a călcat pe pământ roșu. Pentru a decide că provine de pe strada Wigmore, trebuie să excludem, pe baza altor considerații, că Watson a părăsit cartierul. Indiciul devine revelator doar pe baza unei răpiri mai ample. Trebuie să fi formulat deja o ipoteză despre mișcările lui Watson și timpul pe care l-a avut la dispoziție pentru a le efectua. Faptul că Watson avea timbre în casă este un indiciu foarte vag : cel mult, *absența unui timbru* ar fi o indicație (negativă) că scrisoarea fusese trimisă . Faptul că timbrul nu lipsea oferă o indicație dublu *negativă* că Watson nu a trimis timbre poștale folosind rezerva gospodăriei sale. Trebuie să fi presupus deja că Watson este o persoană atât de economi încât să nu se decidă să cumpere timbre pe stradă și atât de previzoare încât să nu se decidă brusc să trimită o scrisoare; numai pe baza acestei serii de răpiri devine relevantă indicația negativă a lipsei timbrelor. Și abia după ce Watson și-a exprimat uimirea față de prodigioasa divinație, Holmes devine sigur că pariul său răpitor a fost corect.

Caracteristicile statistice (verbale, vizuale, auditive) sunt, de asemenea, indicii în acest sens, a căror recurență (sau absență) ne permite să stabilim autoritatea unui text. Însă deciziile filologice sunt, de asemenea, guvernate de „conjectură ” (care este o abducție).

10.4. *Exemple, mostre și mostre fictive.* Ostensia unui obiect poate avea numeroase funcții semiotice, așa cum am văzut în exemplul propus de Augustin. Se poate referi la o clasă de obiecte din care face parte, la alți membri ai acelei clase; poate reprezenta o poruncă , o rugăciune, un sfat legat cumva de acea clasă de obiecte. Pot arăta spre un pachet de țigări pentru a exprima conceptul de țigară, fum sau marfă, pentru a ordona cuiva să meargă să cumpere țigări, pentru a oferi o țigară sau pentru a sugera cauza morții cuiva. Ostensiile sunt semne slabe care de obicei trebuie întărite de alte expresii cu funcție metasemiotică. În situații specifice de decodificare, semnul ostensiv poate dobândi o anumită necesitate semiotică: în timpul unui apel nominal, o mână ridicată semnifică faptul că subiectul care face gestul este purtătorul numelui rostit. Pentru mostre și mostre fictive, se aplică reguli retorice de tip sinecdohic (partea pentru întreg, un gest reprezintă un comportament complet) sau metonimic (acțiunea sugerează instrumentul , un obiect își evocă contextul), așa cum se întâmplă în arta mimicii.

10.5. *Vectori.* Printre modalitățile guvernate de *ratio difficilis* , vectorii

(săgeți, degete arătătoare, urme direcționale într-o amprentă, intonații ascendente sau descendente) par a fi cei mai ancorați într-un destin extensional. Asemenea indicilor lui Peirce, ei par să devină expresivi doar în legătură cu un obiect sau o stare de fapt.

De fapt, așa cum s-a spus în legătură cu săgeata lui Buyssens (§ 4), vectorii exprimă și un bloc de instrucțiuni pentru propria lor inserare contextuală (vezi Eco, 1975, 2, pentru analiza indicatorilor). Fiind dată o săgeată la vânzare într-un magazin de indicatoare , aceasta exprimă ca și conținut instrucțiunea că, *oriunde* ar fi plasată, va ordona sau sfătui să se meargă într-o anumită direcție (dacă vrei să ieși, *atunci* mergi în această direcție; *dacă* nu vrei să te ciocnești cu alte vehicule și *dacă* nu vrei să fii pedepsit, *atunci* procedează în direcția corespunzătoare orientării vârfului). Confruntat cu vectorul lingvistic /egli/, instrucțiunea rezultată este de a căuta în secvența contextuală imediat precedentă apariția unui nume propriu, a unui substantiv masculin sau a unei descrieri definite care exprimă „om + masculin", la care se poate referi /egli/. În acest sens, semnele care au fost definite ca „ținte" în § 2.6 sunt, de asemenea, vectori și, prin urmare, limitele și perimetrele. *Dacă* Romulus marcase limita Romei, *atunci - (dacă* Remus o depășise) *era un semn* că va trebui să moară. Granița marcată *reprezenta* orașul care urma să vină, Puterea care
10 stabilitese, pentru penalitățile pe care această putere le-ar putea provoca . Firește, în funcție de context, vectorii pot presupune o necesitate mai mare sau mai mică, de obicei prin convenție. O săgeată poate ordona sau sfătui.

10.6. *Stilizări.* Această categorie (guvernată de *ratio facilis) include* insignele, emblemele și dispozitivele în sensul renascentist și baroc al termenului, unde expresiile recognoscibile constituie texte cu adevărat enigmatice, care pot fi reconstruite prin inferențe ingenioase. Pot exista, de asemenea, stilizări guvernate de coduri puternice, cum ar fi stemele și figurinele cărților de joc; altele guvernate de coduri mai slabe, deschise la conținuturi multiple, cum ar fi așa-numitele „simboluri", în special cele numite „arhetipuri" (mandala , svastica chinezească).

10.7. *Unităţi combinatorii.* O categorie guvernată de *ratio facilis,* aceasta include atât cuvintele limbajului verbal, cât și gesturile alfabetelor chinezești , codurile de semnalizare navală, numeroase elemente ale indicatoarelor rutiere etc. Vezi în Prieto (1966) cum atât expresia, cât și

11 Conținutul poate fi obiectul diverselor sintaxe combinatoriale. Acestea par să constituie repertoriul de funcții ale semnelor cel mai clar bazate pe echivalență, dar bicondiționalitatea relației este extrem de îndoielnică . Un semnal naval dat înseamnă „bolnav la bord", dar o persoană bolnavă la bord este un semn foarte vag că acel semnal va fi emis. Mai degrabă, semnalul care înseamnă „bolnav la bord" va deschide multiple consecințe ilative și, prin urmare, va conota alte inferențe semiotice posibile . Chiar și o unitate combinatorială implică întotdeauna un pachet de alegeri contextuale.

10.8. *Unități pseudo-combinatorii.* Acestea sunt elemente ale unui sistem expresiv care nu sunt corelate cu un conținut (cel puțin nu conform unui cod fix). Hjelmslev (1943, pp. 115-122) observă că acestea sunt „sisteme simbolice" în sensul că, deși sunt *interpretabile,* nu sunt biplanare *(* conținutul posibil *se conformează* expresiei): dacă o mutare de șah are un sens, acesta constă în seria de mutări consecutive pe care mutarea precedentă le face posibile. Iar jocurile, structurile muzicale, sistemele formalizate și combinațiile de elemente non-figurative în pictură ar fi de acest fel. Dar este tipic sistemelor „monoplanare" să facă fiecare antecedent să apară ca un semn prognostic al consecinței, iar Jakobson a subliniat în repetate rânduri acest aspect al compozițiilor muzicale și al picturii abstracte, o referință continuă a părții la întreg și a unei părți la o altă parte, o stimulare a așteptărilor, un fenomen de „semnificație" difuzat pe întreaga extensie a unei texturi cronologice sau spațiale (Jakobson, 1974). Prin urmare, este necesar să nu fim de acord cu Hjelmslev și să definim drept caracteristică constitutivă a semnului nu neconformitatea biplanară, ci tocmai interpretabilitatea sa (cf. § 13).

10.9. *Stimuli programați.* Această categorie include stimuli capabili să provoace un răspuns nemediat și care sunt semnificativi pentru efectul scontat doar pentru emițător, nu și pentru receptor. Dacă criteriul semiotic ar fi echivalența plată, aceștia ar fi excluși din rangul semnelor. Din perspectiva noastră, însă, aceștia constituie un caz de semn slab care, din cauza reală, ne permite să deducem efectul posibil și variabil probabil.

10.10. *Invențiile.* Tratate pe larg în Eco (1975), acestea reprezintă acele cazuri extreme de *ratio difficilis* în care expresia este foarte adesea inventată în momentul în care se procedează pentru prima dată la definirea conținutului. Prin

urmare, corelația nu este fixată de niciun cod, este doar „condenda”. În aceste cazuri, procesul abductiv îl ajută pe interpret să recunoască regulile de codificare inventate de emițător. Pot fi grafice, figuri topologice, invenții picturale sau lingvistice (gândiți-vă la limbajul transmental al avangardei ruse sau la Joyce de mai târziu). Uneori, regulile preexistente ajută la înțelegerea muncii de nouă codificare (în grafice, în experimentele lingvistice), alteori invenția rămâne nesemnificativă pentru o lungă perioadă de timp sau, cel mult, semnifică refuzul sau imposibilitatea sa de a semnifica. Dar chiar și în acest caz, se reiterează faptul că caracteristica fundamentală a semnului este tocmai capacitatea sa de a stimula interpretări.

10.11. *Concluzii.* Această analiză a posibilităților de producere a semnelor ne-a arătat că există un continuum semiotic care variază de la cea mai puternică codificare până la cea mai deschisă și nedeterminată. Sarcina unei *semiotici generale* este de a identifica (așa cum se face și aici) o singură structură formală care stă la baza tuturor acestor fenomene, și anume cea a implicației, care generează interpretare.

Sarcina *semioticii specifice* va fi în schimb, în funcție de sistemul de semne studiat, de a stabili reguli de necesitate semiotică mai mare sau mai mică a implicațiilor (reguli de instituționalitate).

11. *Criteriul de interpretare.*

Condiția unui semn nu este, așadar, doar aceea de substituire (*aliquid stat prò aliquo)* , ci aceea de a exista o *interpretare posibilă* .

Prin interpretare (sau criteriu al interpretanței) trebuie să înțelegem ce a vrut să spună Peirce atunci când a recunoscut că fiecare *interpretant* (semn, expresie sau secvență de expresii care traduce o expresie anterioară) nu numai că retraduce Obiectul Imediat sau conținutul semnului, ci și ne lărgește înțelegerea acestuia. Criteriul interpretației ne permite să pornim de la un semn și să procedăm, pas cu pas, prin întregul cerc al semiozei. Peirce spunea că un termen este o propoziție rudimentară și că o propoziție este un argument rudimentar (CP 2.342.344). Spun /tată/ și am definit deja un predicat cu două argumente: dacă tată, atunci cineva care este fiul acestui tată.

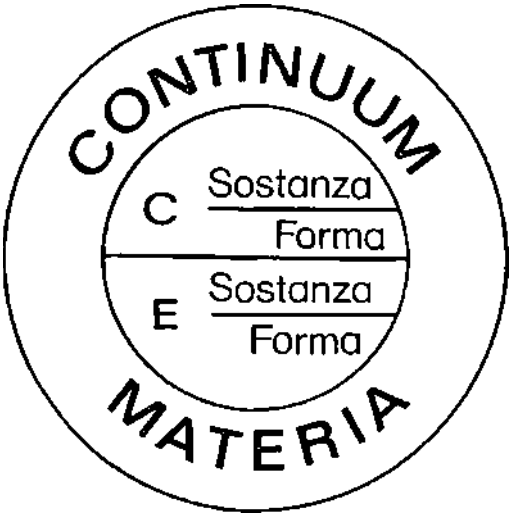
Conținutul interpretat îmi permite să trec *dincolo de* semnul original,

permițându-mi să întrezăresc necesitatea apariției contextuale viitoare a unui alt semn. Și din propoziția „fiecare tată are sau a avut un fiu” se poate inspecta un întreg subiect argumentativ, iar mecanismul intensional mă pregătește pentru verificarea extensională a propozițiilor.

În acest punct, vedem cât de discutabilă era condamnarea semnului bazată pe imputarea egalității, similarității și a reducerii diferențelor. Această condamnare depindea de șantajul semnului lingvistic „plat”, înțeles ca o corelație bazată pe echivalența fără ieșire, substituirea identicului cu identic. În schimb, semnul este întotdeauna ceea ce mă deschide către altceva. Nu există niciun interpretant care, adaptând semnul pe care îl interpretează, să nu-i deplaseze limitele, nici măcar puțin.

Interpretarea unui semn înseamnă definirea porțiunii de conținut transmisă, în relațiile sale cu alte porțiuni derivate din segmentarea generală a conținutului. Și definirea unei porțiuni prin utilizarea altor porțiuni, transmise prin alte expresii. Cu posibilitatea, dacă interpretarea este dusă foarte departe, ca aceasta să conteste nu doar conținutul identificat inițial, ci și criteriul general de segmentare în sine. Aceasta înseamnă punerea sub semnul întrebării a modului în care forma conținutului a segmentat continuumul.

Hjelmslev ne induce în minte ideea că există un continuum al expresiei și un continuum al conținutului. În realitate, modelul funcției semnului, regândit în lumina semioticii lui Peirce, ar trebui reformulat după cum urmează (fig. 8):



Materia, continuumul despre care vorbesc semnele și prin care vorbesc, este întotdeauna același: este Obiectul Dinamic despre care vorbește Peirce, care motivează semnul, dar de care semnul nu ține cont imediat , deoarece expresia

conturează un Obiect Imediat (conținutul). O civilizație dată organizează conținutul sub formă de câmpuri, axe, subsisteme parțiale, nu întotdeauna coerente între ele, adesea articulabile în funcție de perspectiva contextuală aleasă (iar „contextul" poate fi cultura unui mileniu, precum și o poezie sau o diagramă). Aceste segmente de conținut corespund nu numai unor entități fizic recognoscibile (femeie, câine, casă), unor concepte abstracte (bine, rău), unor acțiuni (alergare, mâncat), unor genuri și specii (animale, figură plană), ci și unor direcții sau relații (deasupra, înainte, spre, dacă și apoi, sau). Între aceste porțiuni, care pot fi articulate în secvențe mai mari, secvențele inferențiale sunt articulate în modurile descrise mai sus. Pentru a exprima aceste porțiuni , alegem porțiuni formalizabile și formalizate ale continuumului, care este *același* despre care vorbim, adică același, dar segmentat prin conținut. Uneori, elementele materiale alese pentru exprimare utilizează porțiuni ale continuumului care diferă de continuumul exprimat (sunete pentru exprimarea relațiilor spațiale), alteori aceeași porțiune a continuumului este atât materialul exprimării, cât și materialul conținutului (relații spațiale pe o diagramă pentru exprimarea relațiilor spațiale pe o suprafață tridimensională).

Materia segmentată pentru a exprima exprimă alte segmentări ale materiei. În acest joc, lumea (continuumul, pulpa groasă a materiei prin manipularea căreia operează semioza) este pusă sub semnul întrebării, de la un semn la altul. Prin formularea Obiectelor Imediate și redefinirea lor continuă de către - interpretanți succesivi, forma pe care o recunoaștem ca Obiectul Dinamic se schimbă continuu.

12. *Semnează și scrie subiectul.*

Dacă s-ar putea spune atunci că semnul ca egalitate și identitate este consistent cu o noțiune sclerotică (și ideologică) a subiectului, semnul ca moment (merguu în criză) al procesului de semioză este instrumentul prin care subiectul însuși se construiește și se deconstruiește continuu. Subiectul intră într-o criză benefică pentru că participă la criza istorică (și constitutivă) a semnului. Subiectul este ceea ce procesele continue de resegmentare a conținutului îl fac să fie. În acest sens (chiar dacă procesul de resegmentare trebuie implementat de cineva și apare suspiciunea că este totuși o colectivitate de subiecți), subiectul este vorbit prin limbaje (verbale și nonverbale), nu prin lanțul semnificant, ci prin dinamica funcțiilor semnului. Suntem, ca subiecți,

ceea ce forma lumii produsă de semne ne face să fim.

Poate că suntem, undeva, impulsul profund care produce semioza. Dar ne recunoaștem doar ca semioză în acțiune, sisteme de semnificație și procese de comunicare. Doar harta semiozei, așa cum se definește într-o anumită etapă a procesului istoric (cu zgura și resturile semiozei anterioare târându-se în urma ei), ne spune cine suntem și ce (sau cum) gândim.

Știința semnelor este știința modului în care subiectul este constituit istoric . Peirce se gândea probabil la asta când a scris: „Întrucât omul poate gândi doar prin intermediul cuvintelor sau al altor simboluri externe, acestea s-ar putea îndrepta către el și i-ar putea spune: «Nu vrei să spui nimic ce nu am fi gândit noi și, prin urmare, vrei să spui doar în măsura în care exprimi un cuvânt ca interpretant al gândului tău». În esență, omul și cuvintele se educă reciproc : fiecare increment de informație într-un om implică și este implicat în un increment corespunzător de informație în cuvinte... Cuvântul sau semnul pe care omul îl folosește este omul însuși. Căci, așa cum faptul că fiecare gând este un semn, luat împreună cu faptul că viața este un lanț de gânduri, dovedește că omul este un semn; tot așa faptul că fiecare gând este un semn extern dovedește că omul este un semn extern. Adică, omul și semnele externe sunt identice, în - același sens în care cuvintele *homo* și *man* sunt identice. Astfel, limbajul meu este suma totală a mea: căci omul este gândire ” (Peirce, 5.313-314).

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

BIERWISCH, MANFRED ȘI KIEFER, F.

1970 „Observații asupra definițiilor în limbile naturale” în Kiefer, F., ed., *Studii de sintaxă și semantică,* Dordrecht, Reidel.

BIERWISCH, MANFRED

1971 „Despre clasificarea trăsăturilor semantice”, în Steinberg, DD și Jakobovits, LA, eds., *Semantică ,* Cambridge, Cambridge University Press.

CUMPĂRĂTURI DE SENS, ERIC

1943 *Le langage et le discours,* Bruxelles, Officine de Publicité.

DE MAURO, TULLIO

1971 *Sens și semnificație,* Bari, Adriatica.

Eco, UMBERTO

1975 *Tratat de semiotică generală,* Milano, Bompiani.

1979 *Lector in fabula,* Milano, Bompiani.

FILLMORE, CHARLES

1978 „Argumente pentru caz”, în Bach, E. și Harms, R., eds., *Universals in Linguistic Theory,* New York, Holt.

FREDE, MICHAEL

1978 «Principiile gramaticii stoice»; în John M. Rist, ed., *Stoicii,* Berkeley, University of California Press.

GINZBURG, CARLO

1979 „Spioni. Rădăcinile unei paradigme bazate pe dovezi", în Aldo Gargani, ed., *Criza raţiunii,* Torino, Einaudi.

GOODMAN, NELSON

1968 Languages of Art, New York, Bobbs-Merril (tr. it., *1 linguaggi dell'arte , Milano* , Sag giatore, 1976).

GRAESER, ANDREAS

1978 „Teoria stoică a sensului", în John M. Rist, ed., *Stoicii,* Berkeley, University of California Press.

HERMAN, GILBERT

1977 «Semiotica și cinematografia», *Revista trimestrială de studii cinematografice,* iarna.

JAKOBSON, ROMAN

1974 „O privire asupra dezvoltării semioticii", în Chatman, S. și alții, eds., *A Semiotics Landscape,* Proceedings of the First Congress of the IASS, Milano, 1974, Haga, Mouton, 1979 (trad. it. în R. Jakobson, *The development of semiotics,* Milano, Bom piani, 1978).

KRISTEVA, JULIA

1979 *Semeiotiké-Recerches pour une sémananalyse,* Paris, Seuil (tr. it. Milano, Feltrinelli, 1978). 1974 *Revoluția limbajului poetic,* Paris, Seuil (tr. it., *Revoluția limbajului poetico,* Padova, Marsilio, 1979).

MALMBERG, BERTIL

1977 *Semne și simboluri,* Paris, Picard.

MORRIS, CHARLES

1978 *Fundamentele unei teorii a semnelor,* Enciclopedia Științelor Unificate 1, University of Chicago Press (acum în Scrieri despre *teoria generală a semnelor,* Haga, Mouton, 1971).

PASQUINELLI, ANGELO (ed.)

1968 *Presocraticii,* Torino, Einaudi.

PEIRCE, SANDERS CHARLES

1931, 1935 *Lucrări complete,* Cambridge, Harvard University Press (traducere parțială din italiană, *Semiotica,* Torino, Einaudi, 1980).

PRIETO, LUIS

1966 *Messages et signatix,* Paris, PUF (tr. it. *Lineamenti di semiologia,* Bari, Laterza, 1971).

1975 *Pertinence et pratique,* Paris, Minuit (traducere în italiană, *Pertinence and practice,* Milano, Feltrinelli, 1976).

REGELE, ALAIN

1973-1976 *Théories du signe et du sens,* Paris, Klincksieck.

ROMEO, LUIGI

1976 „Heraclit și fundamentele semioticii", *VS* 15.

SCHMIDT, SIEGFRED J.

1976 *Texttheorie,* München, Fink.

SEBEOK, TA

1976 *Contribuții la doctrina semnelor, Bloomington , Indiana University* Press .

SEGRE, CESARE

1969 *Semne și critică,* Torino, Einaudi.

TODOROV, TZVETAN

1977 *Theories du Symbole,* Paris, Seuil.

VEGETTI, MARIO

1965 « Introducere », în *Operele Hippocratice,* Torino, Utet.

ALESSANDRO GHISALBERTI

SEMIOTICA MEDIEVALĂ: TERMENII!

Unul dintre cele mai explicite pasaje în care Aristotel susține indispensabilitatea semioticii este conținut în primul capitol al *Listelor sofistice:* «Este imposibil – scrie Stagiritul – să aducem lucrurile în sine într-o discuție, ci folosim numele lor ca simboluri în locul lor; întrucât presupunem că ceea ce se întâmplă în nume se întâmplă și în lucruri, exact ca pentru cei care fac calcule cu pietricele. Dar cele două cazuri (nume și lucruri) nu sunt similare: de fapt, numele sunt finite, la fel ca și cantitatea expresiilor , în timp ce lucrurile sunt numeric infinite. Prin urmare, este inevitabil ca aceleași expresii și același nume să aibă o pluralitate de semnificații» (′). Cunoașterea *Listelor sofistice,* împreună cu cea a celorlalte lucrări care se încadrează sub denumirea de *Logica nova (Analitica primară și a doua, Topice),* în rândul latinilor datează abia din prima jumătate a secolului I al XII-lea, în timp ce scrierile incluse sub denumirea de *Logica vetus (Categorii, Perihermenii, Isagoga* lui Porfirie) erau cunoscute din secolul al IX-lea încoace. Gândirea lui Aristotel este însă explicită și în primele scrieri ale *Organonului:* logosul uman, gândirea și limbajul, se exprimă prin semne; așa cum citim la începutul Perihermeniei *,* «sunetele vocii sunt simboluri ale afecțiunilor care au loc în suflet, iar literele scrise sunt simboluri ale sunetelor vocii. Așa cum literele nu sunt aceleași pentru toți, nici sunetele nu sunt aceleași; însă, sunetele și literele sunt semne, în primul rând, ale afecțiunilor sufletului, care sunt aceleași pentru toți și constituie imagini ale obiectelor, deja identice pentru toți» ([2]).

Afirmațiile individuale și contextul mai general al logicii lui Aristotel au influențat formarea cunoașterii medievale; în special , artele triviului *au* avut un caracter „sermorinar" și au determinat orientarea științifică și pedagogică a gânditorilor care, în secolele Evului Mediu timpuriu, au urmat programul de studii augustinian: toate disciplinele (dialectica , limbile, elocvența) servesc la clarificarea textului sacru. Se mișcă în jurul interpretării, adică în jurul explicației și apărării unui text, pentru a ajunge la conținutul său. Marele logician Petru Abelard (1079-1142) dezvoltă o întreagă reflecție asupra *triviului;* mai precis,

Abelard insistă asupra luării în considerare a gramaticii și dialecticii văzute ca o unitate, mai degrabă decât separat, plasându-se astfel în mod explicit în direcția a ceea ce, mai bine de un secol mai târziu, avea să fie gramatica speculativă ([3]).

Chiar și Abelard, glosatorul textelor clasice de logică, are scopul de a-i face pe oameni să înțeleagă, de a oferi o tehnică de limbaj: este necesar să cunoști logica, dar, pe lângă logică, este necesară și cunoașterea unui anumit set de norme lingvistice ([4]).

Un alt element de luat în considerare în conturarea procesului de maturizare a unei semiotici medievale este ideea creștină de *logos,* deja prezentă în tradiția filosofică, ca evocare a unei relații cu ideile divine și a acestora cu lucrurile create: o lume a semnificațiilor și realităților semnificate, a expresiilor și adaptărilor, care se înscrie în universul semnelor, dacă este adevărat că, așa cum afirmă Jakobson, «există un semn de fiecare dată când există o relație de referință» ([5]).

Cuvintele apar în funcția lor semnificativă, care deja la Boethius, dar apoi la Abelard și la autorii de tratate de logică din secolul al XII-lea, este tematizată atât în raport cu *vocile individuale,* atât în raport cu pozițiile pro.

Începând cu primele decenii ale secolului al XIII-lea, se pune un mare accent pe natura semnificativă a numelor; tract. XIV, editat de LM De Rijk în *Logica modernorum,* scrie: «Unde non aliud videtur dicere *vocem significatore rem* nisi *vocem facere signum de re,* non quod *facere* dicat *agere,* sed *signum facere* idest: *notam esse* » ([6]), unde *notam* reprezintă semn. Analizele devin complexe; distincția dintre presupunere și semnificație devine din ce în ce mai frecventă: în timp ce prima, teoretizată de logicieni începând cu secolul al XI-lea, este utilizarea termenului în propoziție , în cadrul căreia *presupune* sau stă în locul lucrurilor pe care le denotă, semnificația este capacitatea de a conota o formă sau o natură universală, pe care vocea o dobândește în momentul în care este impusă sau instituită în rolul său semnificativ ([7]).

Cele mai complexe dezvoltări ale acestor probleme au avut loc în secolul al XIV-lea, odată cu logica terminiștilor, trecând prin contribuția gramaticienilor speculativi care, în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, au studiat doctrinele gramaticale din perspectiva lingvisticii generale: raportul Mariei Corti se concentrează pe contribuția acestora la semiotică, cu expertiză specifică.

Teoria semnului a lui William de Ockham este decisivă pentru dezvoltarea semioticii terminiștilor. Maestrul englez pornește de la definiția termenului ca fiind ceea ce intră sau poate intra ca parte a unei propoziții, la unul dintre cele trei

niveluri ale discursului: mental, oral, scris (8) . Termenul oral sau scris este întotdeauna precedat de conceptul mental corespunzător și depinde de acesta, în sensul că un semn oral sau scris care nu este asociat cu un semn mental este imposibil, și pentru că, în timp ce conceptele se formează natural în mintea oamenilor, termenii orali și scriși rezultă dintr-o instituire voluntară. Prin urmare, Ockham vorbește despre o anumită subordonare a semnelor orale sau scrise față de semnele mentale; el specifică, de asemenea, că dependența nu trebuie înțeleasă în sensul că semnele orale sau scrise semnifică în primul rând concepte sau semne mentale. Toți termenii desemnează direct lucruri: doar că pentru termenii orali sau scriși această capacitate semnificativă derivă din faptul de a fi asociați cu un concept, în momentul în care sunt instituiți, adică în momentul în care dobândesc *vis significandi* care le este propriu. Prin urmare, dacă conceptul și-ar schimba sensul, termenul oral sau scris și-ar schimba și el sensul, fără intervenția vreunei noi instituții; invers, nimeni nu poate schimba arbitrar sensul conceptelor, în timp ce termenii corespunzători ai limbajului oral sau scris își pot schimba sensul (9). Există două autorități la care Ockham face referire în caracterizarea semnelor lingvistice: Aristotel este citat pentru definiția termenilor orali ca „semne ale conceptelor sufletului" (10); Boethius este amintit pentru afirmația că cuvintele semnifică concepte. Dacă aceste referințe plasează doctrina ockhamistă a termenului în conformitate cu logica tradițională, în partea finală a aceluiași prim capitol din *Summa Logicae* găsim o teoretizare particulară a semnului : „Semnul poate fi înțeles în două moduri. Într-un prim sens, prin semn înțelegem tot ceea ce a cărui învățare duce la cunoașterea unui alt lucru, chiar dacă nu induce în minte prima cunoaștere a acestui lucru, așa cum s-a demonstrat în altă parte, ci se limitează la a face actuală o cunoaștere deja prezentă sub forma obiceiului. În acest fel, termenul oral este semnificativ într-un mod natural, deoarece orice efect semnifică cel puțin propria sa cauză și, la fel cum un cerc semnifică vinul din tavernă". Pe lângă acest sens al semnului, Ockham expune un al doilea, mai puțin general și strict pertinent pentru logică; Ea constă în reducerea semnului la capacitatea de a presupune , de a avea o presupunere, în cadrul unei propoziții: „Într-un alt sens, prin semn înțelegem ceea ce duce la cunoașterea a ceva și este capabil să presupună pentru el sau să se adauge la el într-o propoziție, cum sunt sincategoremele, verbele și părțile de vorbire care nu au un sens determinat, sau, de asemenea, ceea ce rezultă din compoziția lor, cum este vorbirea" (11).

Dacă este important să observăm imediat că, în logică, Ockham atribuie în mod explicit sensul termenilor presupunerii , nu trebuie totuși să ignorăm primul sens al semnului, și aceasta din motivul fundamental că, așa cum am amintit deja,

termenul oral sau scris își îndeplinește funcția semnificativă în strânsă legătură cu termenul mental, adică prin raportare la capacitatea semnificativă a conceptului.

Teoria presupunerii face parte din doctrina semnificării, din care este cea mai precisă expresie în construcția logicii; pentru Ockham nu există o distincție rigidă între semnificație și presupunere, ci mai degrabă o distincție egală cu cea a genului (semnificația) în raport cu diferența specifică (semnificația dintr-o propoziție).

Este adevărat că Ockham declară în mod explicit că semnele înțelese în al doilea mod nu au un sens natural ([12]); dar este, de asemenea, adevărat că, atunci când vine vorba de caracterizarea diferitelor tipuri de presupunere personală, *Venerabilis Inceptor* spune că cea mai importantă dintre ele, presupunerea personală, este dată „atunci când un termen presupune prin sensul său" ([13]), adică atunci când termenul este luat semnificativ; când în schimb termenii sunt luați „nesemnificativi", avem presupunerea simplă, sau cea materială.

În textul de deschidere al *Stimma Logicae,* presupunerea este definită ca un sens nenatural, asemenea însușirii semnelor de a nu semnifica în mod natural: prin urmare, se referă la simpla presupunere , cea proprie logicii, în care termenii presupun concepte și nu sunt luați în mod semnificativ. Faptul că termenii logicii sunt definiți ca semne și, în același timp, se spune că, pentru ca presupunerea proprie logicii să existe, termenii trebuie să nu fie luați în mod semnificativ, se explică prin referirea termenului *„semnificativ"* la sensul natural (adică la primul sens al semnului) și a *termenului „nesemnificativ"* la sensul convențional (nivelul discursiv al logicii conectat la al doilea sens al semnului).

Discuția a devenit în mod necesar complicată de convergența sensului natural și convențional, logico-conceptual și logico-discursiv; la baza acesteia se află problema naturii conceptului universal, la care Ockham însuși face referire atunci când dă definiția unui semn. Există două scrieri în care el discutase anterior problema naturii semnelor sau conceptelor mentale: comentariul la *Perihermenii* și comentariul la *Sentințe;* acesta din urmă, în versiunea sa finală cunoscută sub numele de *Ordinatio,* oferă o serie de date de maximă importanță. Ockham, care în termeni filosofici exclude categoric posibilitatea oricărei urme de universalitate în lucruri, pe care le-a conceput ca fiind intrinsec singulare, atribuie universalitatea capacității conceptului de a transmite cunoașterea unei pluralități de lucruri. Universalitatea este, așadar, o prerogativă a conceptului generic sau specific, legată de încărcătura semnificativă a acestuia din urmă și pentru care se pot da două explicații. Opinia curentă în vremea lui Ockham era că universalul este un *fictum,* adică o reprezentare mentală, înzestrată cu ființă obiectivă sau

ideală; Universalul nu este o realitate, nici materială, nici spirituală, ci este reprezentarea mentală care reproduce realitatea, așa cum o imagine-model reproduce lucrul de care este imaginea sau modelul. „S-ar întâmpla", explică Ockham, „cu proporțiile cuvenite , ceea ce se întâmplă arhitectului care, văzând o casă sau orice clădire, își formează reprezentarea unei case similare în mintea sa și apoi construiește una similară în exterior, care este diferită doar numeric de prima; în același mod, în cazul universalelor , reprezentarea mentală formată în minte la vederea a ceva exterior este un model. De fapt, așa cum casa reprezentată ideal servește drept model arhitectului, dacă acesta are capacitatea de a produce efectiv ceea ce reprezintă, tot așa reprezentarea mentală este un model pentru cel care o are prezentă. Prin urmare, se poate spune că este universală, deoarece este un model și se referă indiferent la toate lucrurile singulare extramentale și, pe baza acestei similarități în ființa obiectivă, poate lua locul lucrurilor exterioare, care au o ființă similară în afara intelectului" ([4]). Semnificația conceptelor, conform acestei opinii, trebuie urmărită exemplaritatea sau asemănarea strânsă care este rădăcina lor constitutivă. Ockham preferă în schimb o altă explicație, conform căreia conceptul este prin natura sa o calitate a minții, înzestrată cu o ființă subiectivă: «În conformitate cu această opinie, genul cel mai general este un lucru singular adevărat, care se încadrează într-un gen determinat; este însă universal prin predicație și nu în raport cu sine însuși, ci în raport cu lucrurile semnificate» ([7]). Această calitate a minții coincide cu actul de înțelegere în sine; nu mai vorbim despre ființă obiectivă sau despre reprezentare ideală, ci doar despre o ființă subiectivă a conceptului, care se caracterizează ca o polarizare a minții față de realitățile singulare pe care le reprezintă. Adică, teoria conceptului ca imagine sau reprezentare mentală, care fusese împărtășită de aproape toți gânditorii scolastici din secolele anterioare, este abandonată în favoarea noii doctrine a conceptului ca semn natural. Ne confruntăm cu distincția conștientă între un dublu tip de semnificație: există un tip de *semnificație reprezentativă,* cea a amprentei și a imaginii, care constă într-o adevărată re-prezentare a lucrului semnificat , prin care mintea cunoaște, amintindu-și ce este reprezentat în imagine sau ce a lăsat amprenta. Alegerea ochamistă, în schimb, este pentru un tip de semnificație pe care l-am putea numi *lingvistică,* ceea ce este propriu termenilor mentali, orali sau scriși în măsura în care sunt semne ale lucrurilor; în acest caz nu există o amintire a sensului , ci mai degrabă o intelect direct. Nivelul reprezentațional este de ordin semiotic, dar nu este un semn primar, deoarece atât amprenta, cât și imaginea presupun cunoașterea a ceea ce sunt amprenta sau imaginea. Ockham oferă acest exemplu: „Din experiență reiese că, dacă o

persoană nu are cunoștințe despre Hercule, atunci când vede statuia lui Hercule, nu se gândește mai mult la Hercule decât la Socrate. Dacă, pe de altă parte, îl vede mai întâi pe Hercule și păstrează o oarecare cunoștință despre Hercule, atunci când ulterior vede o statuie similară cu Hercule într-un anumit caracter accidental extern, în virtutea vederii statuii, chiar presupunând că nu a mai văzut-o niciodată înainte, își va aminti de Hercule... Același lucru se întâmplă și cu amprenta: dacă o persoană vede amprentele unui bou, își va aminti de bouul cu care este de obicei familiarizată; dar dacă nu a avut anterior nicio cunoștință despre bou, nu își va aminti mai mult de bou decât de măgar" ([16]). Încărcătură semnificativă a termenului este, în loc de o Tipul primar: ca semn natural, termenul sau conceptul mental este o simplă intelegere, o pură privire, o transparență a realității, lipsită de orice caracter ontic (chiar și de tipul ființei obiective sau ideale). Exemplul lui Ockham este din nou eficient : „Se spune, așadar, că actul de înțelegere prin care cunosc un om este un semn natural al oamenilor: este natural în același mod în care lamentul este un semn de boală, tristețe sau durere; și este un astfel de semn încât poate înlocui oamenii în propozițiile mentale, așa cum termenul oral poate înlocui lucrurile în propozițiile vocale" ([17]). Semnul este, prin natura sa, o referință la altceva, o *tendință către (in-intentio).* Semnul natural (așa cum se întâmplă cu lamentul care este un semn natural al suferinței, sau cu râsul care este o expresie a bucuriei), exprimă direct lucrul semnificat , în sensul că nu este un răspuns la o trimitere anterioară, nu este o întoarcere sau o reduplicare, ci se constituie ca un gest nou, o referință la o realitate nouă, care este făcută cunoscută. În sensul cel mai comun al adică, semnul are funcția de a „importa - ceva, fie în principal, fie secundar, fie în cazul corect, fie în cazul oblic, fie făcând ceva cunoscut, fie conotând -o, fie semnificându-o în orice alt mod" ([18]); semnul se realizează prin referire la, prin plasarea sa, prin exproprierea sa în favoarea realităților pe care le face cunoscute ([89]). Semnul nu este o realitate, dar înseamnă cu adevărat .

Nimic nou nu se naște cu adevărat odată cu semnul, așa cum se întâmplă în schimb în cunoașterea simbolică; semnul natural are capacitatea fundamentală de a ipoteca realitatea, în sensul de a oferi o cunoaștere inaugurală, o deschidere către aceasta. Ca semn, conceptul universal posedă și capacitatea de presupunere, adică poate înlocui lucrul semnificat în cadrul unei propoziții mentale, orale sau scrise. Termenul de presupunere, din *sub-posere,* desemnează actul de a plasa un lucru sub altceva, adică actul de a înlocui un lucru cu altul în cadrul unei propoziții. În general, însă, niciun termen luat semnificativ nu poate presupune altceva decât ceea ce este cu adevărat predicat

(Í [20]). Atunci când un termen este luat semnificativ, pentru Ockham, el poate presupune doar lucruri singulare, extramentale sau intramentale; și acesta este cazul supoziției personale, care apare „atunci când termenul presupune pentru sensul său, indiferent dacă acel sens coincide cu un lucru extramental, sau dacă coincide cu un termen oral, mental sau scris, sau cu orice alt lucru imaginabil” ([2I]). Exemplu de supoziție personală: «Omul aleargă», unde termenul om poate lua locul doar indivizilor concreți (Tizio, Caio, Sempronio), singurii care pot alerga. Întrucât termenul om a apărut în minte sau s-a stabilit în limbajul oral și scris pentru a semnifica astfel de indivizi concreți, în propoziția menționată are supoziția personală. Un alt exemplu, dat chiar de autor: «Specia este un universal », unde termenul specie stă în locul unui concept al minții, fiind adevărat că pentru Ockham doar conceptele sunt universale; totuși, întrucât termenul specie s-a născut tocmai pentru a semnifica concepte, în propoziția examinată este luat semnificativ, prin urmare are supoziția personală.

În schimb, avem o presupunere simplă „când un termen presupune un concept, dar nu este luat în mod semnificativ” C). Prin urmare, sunt necesare două condiții pentru ca presupunerea simplă să aibă loc : termenul nu trebuie să fie luat în mod semnificativ, deoarece de fiecare dată când se întâmplă acest lucru, are loc o presupunere personală; în plus, termenul trebuie să presupună un concept mental, adică acele semne care se formează în mod natural în mintea umană, care, deși

Întrucât sunt subiectiv singulare, ele semnifică o multiplicitate de lucruri și se referă la o pluralitate de lucruri singulare. În propoziția: „Omul este o specie", termenul „om" nu poate fi înțeles cu sens , în sensul că niciun individ concret nu poate fi o specie; prin urmare, termenul „om" semnifică un concept: dar un concept este o specie nu în măsura în care este acel act precis de cunoaștere, ci mai degrabă în măsura în care este prin natura sa capabil să semnifice o multiplicitate de indivizi , tocmai acea multiplicitate semnificată de termenul „specie". Al treilea tip de presupunere, cea materială, apare atunci când există aceleași condiții care permit simpla presupunere, cu condiția ca termenul să presupună nu un concept mental, ci un termen oral sau scris. În exemplul: „Omul este scris", termenul „om" nu reprezintă niciun individ singular și nici nu presupune un semn mental, ci reprezintă semnul grafic „om", singurul care poate fi scris.

În virtutea neexcluderii menționate anterior dintre semnificație și presupunere, se poate spune că, în general, presupunerea - care necesită întotdeauna un context propozițional - este proprietatea termenilor de a opera ca părți ale unui întreg mai larg; există, prin urmare, o convergență, dacă nu chiar o suprapunere, a semanticii și sintaxei, astfel încât proprietatea de supoziție este atribuită termenului doar într-o singură structură sintactică, propoziția. Semnul lingvistic nu poate fi izolat, părțile elementare ale propoziției nu pot fi descompuse , fără a compromite sintaxa care susține relațiile dintre *termenii presupuși.* În ce domenii menține Ockham această strânsă uniune a semanticii și sintaxei? Cu siguranță în logică, așa cum am observat deja când am discutat despre concepția sa despre semn; presupunerea devine într-adevăr criteriul principal pentru definirea adevărului sau falsității unei propoziții. Abandonând - conceptul tradițional de adevăr ca adecvare a subiectului cunoscător la obiectul cunoscut *(adaequatio intellectus et rei),* care este încă legat de o explicație realistă a universalelor, *Venerabilis Inceptor* consideră „adevărul" și „falsul" ca termeni abstracți și, prin urmare, preferă omologii lor concreți, „adevărat" și „fals". În cazul „adevăratului", este un termen conotativ, care desemnează direct propoziția de care se bazează și desemnează indirect relația dintre propoziție și starea lucrurilor reale. Pentru a înțelege această relație, trebuie să acordăm atenție presupunerii termenilor care formează propoziția: când subiectul și predicatul presupun aceeași realitate identică, atunci avem o propoziție adevărată; când, dimpotrivă, subiectul *și* predicatul nu presupun aceeași realitate, atunci propoziția este falsă (). Adevăratul și falsul se referă, așadar, respectiv la verificarea sau

neverificarea presupunerii pe care termenii o au în ordinea pe care o posedă în propoziție.

Dar și celelalte științe, și nu numai logica, sunt determinate de structura semantico-sintactică a presupunerii: așa-numitele științe „reale" (cum ar fi filosofia naturii) nu constau direct din *res,* ci rezultă din propoziții ai căror termeni *supponunt prò ipsis rebus extra* ([24]). În științele raționale, adică în logică, termenii presupun entități mentale; în științele reale, termenii propozițiilor presupun realități extramentale.

Pentru a obține o imagine suficient de detaliată a dezvoltării semioticii în logica terminiștilor, există o altă temă de luat în considerare; tema presupunerii ne-a arătat deja evoluția semioticii medievale de la o teorie a termenilor singulari la o teorie a co-textului și contextului; o dovadă suplimentară a acestei evoluții provine din discuția despre obiectul propriu al cunoașterii științifice, care s-a dezvoltat cu o vivacitate deosebită în principalele universități europene între 1320 și 1350. Conceptul de știință în Evul Mediu derivă din *Analitica a II-a a lui Aristotel* : cunoașterea științifică este acea cunoaștere care include în sine garanția propriei validități, spre deosebire de opinie, căreia îi lipsește tocmai o astfel de - garanție: aceasta din urmă este garantată formal printr-o procedură riguroasă, cea silogistică, în care, prin stabilirea anumitor premise necesare, se derivă o concluzie nouă, la fel de necesară. Odată cu afirmația lui Ockham menționată mai sus, și anume că diferitele științe au toate caracteristica de a fi enunțate prin propoziții, se deschide discuția despre ceea ce este cu adevărat cunoscut atunci când cunosc (yc/o) concluzia unei anumite științe. Pe baza celor spuse până acum, în formarea cunoașterii științifice se pot distinge trei niveluri: la primul nivel se află realitățile individuale; la al doilea se află termenii, iar la al treilea se află termenii organizați în propoziții (și, prin urmare, presupunerile lor) și silogismele. În concluziile științifice, ceea ce se cunoaște în primul rând sunt - propozițiile; dincolo de propoziții, însă, se află realitățile pe care termenii le presupun și pe care se încheie actul de cunoaștere . Numim această poziție teoretică propozițională; ea este distinctă de doctrina tradițională, conform căreia obiectul cunoașterii științifice este reprezentat de *res extra animam* și pe care o numim teorie realistă. O cale intermediară între propozițională și realism a fost propusă de Crathorn (în anii 1330-1332) și perfecționată de Grigore de Rimini (în anii 1341-1345): obiectul științei este sensul total al propoziției, numit în latină *significatum complexe* sau *per complexum ([25]).* Într-adevăr, și specificarea este explicită la Grigore de Rimini, înțelesurile pot fi considerate în

sine, independent de existența curentă a propozițiilor al căror sens sunt, astfel încât un sens poate fi considerat adevărat chiar și atunci când propoziția adevărată corespunzătoare nu este formulată curent, dar poate fi formulată. Ajungem astfel la *complexe significabile,* adică la teoretizarea acelui sens care ar exista chiar dacă nu ar exista nicio propoziție (). În acest sens, putem reaminti ceea ce subliniază cele mai recente tratate de semiotică generală, adică faptul că actul perceptiv al destinatarului și comportamentul său interpretativ nu sunt condiții esențiale ale relației de semnificație, întrucât relația este stabilită pentru fiecare destinatar posibil, chiar dacă, de fapt, nu există niciun destinatar (C).

Acesta este doar un aspect al afinității strânse dintre doctrinele lui Grigore de Rimini și gândirea contemporană; investigând statutul ontologic al *complexe significabilia* , constatăm că sensul sau semnificabilul la care se referă este sensul total al propoziției, unde „totalitatea" exclude posibilitatea ca aceasta să fie simpla sumă a sensurilor fiecărui termen care compune propoziția. Sensul total rezultă mai degrabă din întregul structural al propoziției și, tocmai pentru că nu coincide nici cu realitățile extramentale individuale, nici cu termenii (scriși sau mentali) ai propozițiilor, trebuie concluzionat că posedă o formă de existență sui generis. Fiecare sens total are, așadar, propriul mod de existență și, din moment ce există multiple sensuri totale, Grigore admite existența unei lumi de sensuri , în raport cu care se recunoaște adevărul sau falsitatea propozițiilor. Această lume a semnificațiilor totale trebuie, prin însăși natura sa, să rămână întotdeauna identică cu ea însăși pentru a garanta adevărul, prezentându-se astfel ca etern și necesar. Acest univers al semnificațiilor eterne și necesare a fost comparat pe bună dreptate cu teoria obiectelor fenomenologului Alexius Meinong și cu teoria obiectelor cunoașterii a logicianului Bertrand Russell: pentru Meinong, obiectivele (*Obiektive),* care sunt obiectele judecății, „subzistă", dar nu „există"; pentru Russell, entitățile logice (clasele, relațiile etc.) sunt înzestrate cu „subsistență" în afara „considerației irelevante a minții" și nu trebuie confundate cu existența spatio-temporală (").

Ideea de subzistență ca mod particular de existență al entităților logice vine de departe, și anume din lumea semnificațiilor totale ca entități sui generis identificate de Grigore de Rimini, de care contemporanii săi înșiși s-au distanțat. Alți terminologi au emis deja rezerve critice în această privință; cele ale lui Buridan merită amintite: existența unor entități autonome, distincte atât de entitățile din lumea exterioară, cât și de entitățile mentale reductibile la termeni sau propoziții simple, se lovește de aceste dificultăți: fie ar fi pur neant, fie acele

semnificații ar depinde de Dumnezeu și, prin urmare, ar fi fost create și nu ar putea fi eterne. Dacă, așadar, s-ar susține că semnificația totală nu depinde de Dumnezeu, ar trebui să se afirme că este o cauză primă care există *ab aeterno,* sau mai degrabă că există mai multe cauze prime independente una de cealaltă: semnificațiile totale ale diferitelor propoziții, de fapt, din perspectiva cauzalității, sunt aranjate într-o ordine ierarhică, astfel încât unele dintre ele sunt cauzate de altele care sunt necauzate. De exemplu, sensul propoziției infinitive: „pământul fiind interpus între soare și lună" este definit ca fiind cauza celeilalte propoziții: „luna fiind eclipsată"; sau din nou: „soarele fiind strălucitor" este cauza propoziției infinitive: „aerul fiind iluminat de soare". Dar în seria de sensuri care stau în relația de efect și cauză, nu se poate merge la infinit; prin urmare, trebuie să se ajungă la un prim *complex de sensuri* , care, fiind prin ipoteză necauzat chiar și în raport cu Dumnezeu, se califică drept o cauză primă adevărată și proprie. Cu alte cuvinte, acestea ar fi ființe prime, în mod natural anterioare substanțelor și accidentelor, care ar putea exista chiar și atunci când toate lucrurile ar fi distruse, în timp ce alte lucruri nu ar putea exista fără ele. Buridan nu se poate convinge că astfel de ființe ar putea exista, fie și numai pentru că „chimeram non esse" ar fi, de asemenea, un *complex de sensuri* coetern cu Dumnezeu, neanulabil nici măcar de Dumnezeu însuși ([29]).

Referirea la Buridan, oricât de scurtă, ne permite să întrezărim transferul temelor semiotice la nivel teologic, realizat de unul dintre maeștrii care au susținut cu cel mai mare dăruire necesitatea unei analize riguroase a termenilor: atunci când de la teoria generală a sensului se trece la verificarea lui * *virtus ser monis*,* terminiștii relevă stadiul încă incomplet de formalizare a logicii; sensul termenilor și propozițiilor menține o relație existențială, cu referire la elemente extralogice, ontologice sau teologice. A vorbi despre incompletitudine nu înseamnă a exprima o judecată negativă, ci doar a sublinia progresul incontestabil realizat de introducerile contemporane în teoria și metodologia semantică. Prin urmare, opinia exprimată de Roman Jakobson la sfârșitul eseului său „ *Observații asupra intuițiilor poporului medieval în știința limbajului" rămâne valabilă* : Evului Mediu îi datorăm numeroase descoperiri lingvistice care își păstrează și astăzi validitatea și sugestivitatea ([30]).

Pe lângă subiectele abordate anterior (de exemplu, semnificația , presupunerea, doctrina semnului, lumea semnificațiilor și dincolo de gramaticile speculative), putem aminti studiile medievale despre retorică, discuțiile despre antinomiile semantice atestate de vasta literatură despre *Insolubilii,* tratatele

logice despre *consecințe,* pentru a ne face o idee despre importanța, chiar și în afara Evului Mediu, a intuițiilor maeștrilor din secolele al XIII-lea-al XIV-lea.

La terminiști, în special, recunoaștem o conștientizare explicită a importanței semioticii, manifestată mai întâi prin separarea de gramatică, adică prin depășirea modismului, și apoi prin separarea de logică însăși, prin reflecția asupra semnului și a polivocalității care, inevitabil, îl locuiește.

(') ARISTOTEL, *Listele sofistice,* 1, 165 a 6-13. Această lucrare fusese deja tradusă în latină de Boethius, dar traducerea lui Boethian a rămas necunoscută latinilor până în 1120.

([2]) ARISTOTEL, *Peribermenias,* 1, 16 la 3-8.

([J]) Cf. *J.* JOLIVET, *Arts du langage et théologie chez Abélard,* Vrin, Paris 1969, p. 19.

([4]) Ibidem.

C) R. JAKOBSON, *LO sviluppo della semiotica,* Bompiani, Milano, 1978, p. 13.

([6]) Tractatus de proprie tatibus Sermonum, ed. LM DE RIJK, *Logica modernorum,* II, 2; Van Gorcum, Assen, 1967, p. 710-711.

(') Distincția la Petru al Spaniei este foarte clară: «Dar presupunerea și semnificația diferă, deoarece semnificația este prin impunerea unui cuvânt pentru a semnifica ceva, presupunerea este acceptarea termenului însuși care semnifică deja ceva pentru ceva» (PETRU AL SPANIEI, *Tractatus;* VI: *De suppositionibus,* ed. LM De Rijk, Van Gorcum, Assen 1972, p. 80).

(') «Dar, deși fiecare termen este o parte a unei propoziții sau poate fi, totuși nu toți termenii sunt de aceeași natură [...], există astfel un termen triplu, și anume scris, rostit și conceput» (OCKHAM, *Summa logicae,* I, 1; ed. Boehner - Gal - Brown, St. Bonaventure, NY, 1974 p. 7).

(') „Am însemnat în mod natural tot ceea ce am însemnat prin conceptul sau pasiunea sufletului, dar nu am însemnat nimic prin termenul rostit sau scris decât conform unei instituții voluntare" *{Ibid.,* p. 8).

([10]) «Și de aceea Filosoful spune că vocile sunt cele cunoscute în sufletul pasiunilor» *(Ibidem).* Ceea ce intenționează Ockham prin *pasiunea sufletului* este specificat în *Expoziția* despre *Perihermenii.* «Dar în acest caz, pasiunea sufletului este acceptată ca ceva previzibil despre ceva, care nu este nici voce, nici scriere, și este numită de unii intenția sufletului, de alții conceptul» (OCKHAM, *Expoziție despre cartea Perihermenii a lui Aristotel,* ed. A. Gambatese - S. Brown, St. Bonaventure, NY, 1978, p. 349).

(„) OCKHAM, *Summa Logicae,* I, 1; p. 9.

(„) «Și astfel înțelegând acest cuvânt «semn», vocea nimănui nu este un semn natural» *{Ibid).*

(°) OCKHAM, *Summa Logicae,* I, 64; p. 195.

([M]) OCKHAM, *În I Sent.,* 2, 8; ed. St. Brown - G. Gal, St. Bonaventure, NY, 1970, p. 272. *([15]) Ibidem,* p. 290

{") Ibidem, 3, 9; p. 545.

([17]) OCKHAM, *Summa Logicae,* I, 15; p. 53.

(„) Ibidem, I, 33; p. 96.

(") Foarte interesante sunt analizele acestui aspect al semioticii occamiste efectuate de T. DE ANDRÉS, *El nominalismo de Guillermo de Ockham corno filosofia del lenguaje,* Gredos, Madrid, 1969, pp. 80-149. Vezi și: P. HOCHART, *William of Ockham: the sign and its duplicity,* in F. BUR DELLA *Châtelet,* II, S. p. 113-126 A. GHISALBERTI, *William of Ockham,* Vita e Pensiero, Milano 1980 [2], p. 75-80.

(„) OCKHAM, *Summa Logicae,* I, 63; p. 194.

([21]) Ibi, p. 195.

(„) Ibi, p. 196.

([M]) «Pentru adevărul unei astfel de propoziții singulare *[de inesse et de praesenti}* , care nu este echivalentă cu mai multe propoziții, nu se cere ca subiectul și predicatul să fie într-adevăr același lucru, nici ca predicatul să fie în subiect sau să fie într-adevăr inerent acestuia, nici ca acesta să fie unit cu subiectul în realitatea extramentală..., ci este suficient și necesar ca subiectul și predicatul să presupună același lucru» *{Ibi,* II, 2; p. 249).

([M]) OCKHAM, *În I Sent., 2, 4; p.* 137.

([a]) În logica scolastică, *„incomplexum"* este sinonim cu „termen"; *„complexum"* este sinonim cu „propoziție".

(") Vezi M. DAL PRA, *Teoria „sensului total" al propoziției în gândirea lui Grigore de Rimini,* în « Rivista critica di Storia della filosofia », 11 (1956), pp. 287-311; acum și în M. DAL PRA, *Logică și realitate. Momente de gândire medievală,* Laterza, Roma-Bari 1974, pp. 121-153.

([n]) Vezi U. Eco, *Tratat de semiotică generală,* Bompiani, Milano 1975, pp. 19-26.

([21]) „Russel este de acord și cu Meinong în această privință, conform căreia obiectivele (pe care le numește «propoziții») nu există în timp: distincțiile dintre prezent, trecut și viitor, spune el, sunt pur relative

la data judecății formulate de persoana care observă" (H. ELIE, *Le complexe significabile,* Vrin, Paris, 1936, p. 166, n. 1). Pentru obiectivele lui Meinong, cf. M. LENOCI, *Theory of knowledge in Alexius Meinong,* Vita e Pensiero, Milano, 1972, pp. 144-152.

("") G. BURIDANO, *In V Metaph.,* q. 7. Cf. A. GHISALBERTI, *Giovanni Buridano dalla metafisica alla fisica,* Vita e Pensiero, Milano 1975, p. 69-78.

(•) R. JAKOBSON, *DEZVOLTAREA semioticii,* cit., pp. 75 - 77.

([J1]) Vezi F. BOTTIN, *Antinomiile semantice în logica medievală,* Antenore, Padova, 1976.

MARIA CORTI

TEORIA SEMNULUI LA LOGICIENII MODIȘTI ȘI LA DANTE

La începutul lucrării *„De Vulgari Eloquentia”,* Dante afirmă că oricine - vorbește despre ceva trebuie mai întâi *„ suum aperire subiectum”,* adică „să-și clarifice obiectul”, astfel încât să știe exact despre ce vorbește de fapt. Prin urmare, este pertinent ca și în cazul nostru să clarificăm sensul conectării unor logicieni modiști, activi în principal la Paris între 1260 și 1280, la Dante: înseamnă a dori să evidențiem, lucru care nu s-a mai făcut până acum, poziția avangardistă a gândirii lui Dante, mai deschisă decât s-ar putea crede față de - inovațiile speculative ale timpului său, chiar dacă acestea au fost produse de avangarde active într-o zonă speculativă periculoasă. În acest sens, ne referim la un volum de-al nostru aflat în curs de publicare de Societatea Dante, care documentează modul în care Dante a putut face cunoștință cu această gândire avangardistă la acea răscruce de inovații care a fost Facultatea de Medicină și Arte din Bologna în ultimul deceniu al secolului al XIII-lea.

La Paris, în perioada de douăzeci de ani dintre 1260 și 1280, au apărut două mișcări care se puteau dezvolta independent sau se puteau împleti în funcție de gânditorii pe care îi analizăm: aristotelismul radical, numit impropriu, așa cum a demonstrat van Steenberghen (*), averroismul și gramatica speculativă din faza modistă. În prima mișcare, suntem atrași de o reflecție semiotică, potrivită publicului acestei conferințe, deoarece abordează însăși mecanismele culturii: aristotelismul , pe de o parte, a fost absorbit în teologie, în special de Albertus Magnus și Sfântul Toma, ca instrument eficient pentru auto-organizarea cunoașterii ca sistem și crearea unui model cultural tomist al lumii. Pe de altă parte, unele principii ale aristotelismului, teoretizate de Aristotel însuși sau de Avertoè, rămân în afara sferei modelului creat de scolastică. Prin urmare, deși - sistematice în cadrul aristotelismului pur, ele devin nesistematice dintr-o perspectivă tomista. De aceea, pentru noi, aristotelismul radical, care cuprinde astfel de principii, nu este un fenomen izolat, ci ar trebui văzut ca complementar sistemului culturii oficiale; în timp ce pentru teologii scolastici, este o manifestare anormală, incorectă, în cele din urmă o eroare de condamnat.

De aici și consecința că cei doi reprezentanți cei mai străluciți și puternici, Siger de Brabant și Boethius de Dacia, au fost excomunicați și și-au pierdut posturile de profesor în urma celebrei condamnări a celor 219 propoziții din 7 martie 1277 de către episcopul Parisului, Etienne Tempier. Ambii filozofi au expus o teorie a semnului, uneori în acord, alteori în dezacord cu cea a școlii oficiale; ambii sunt *auctoritates dantesque* . Boethius de Dacia intră în discuția noastră cu o poziție mai proeminentă, deoarece poate cuprinde filosofia naturală și logica, pe de o parte, și gramatica speculativă, pe de altă parte, adică constituie un fel de verigă între cele două ramuri ale avangardei pariziene. Ca filosof al limbajului, de fapt, el este grupat alături de modiștii danezi Simon, Martin și John, toți numiți Dacia, nume propriu provinciei dominicane care cuprindea Danemarca sau Dania și peninsula scandinavă, toți predând la Paris în perioada indicată.

Termenul „Modisti" este dat acestor teoreticieni lingvistici datorită rolului central pe care teoria *modi signi^ficandi* („moduri de semnificare") îl asumă în gândirea lor. Dante se referă la această teorie în raport cu noțiunea de semn și, prin urmare, ne referim la ea, ținând cont de tehnica combinatorie a *auctoritatum* sau surselor tipice culturii medievale în general și culturii lui Dante în special. Este însă demonstrabil, și am făcut-o și în altă parte ([2]), că tratatul lui Boethius, „ *Modi significandi",* oferă fundamentele teoretice pentru *„De vulgari cloquentia"* (teoria *inventorum grammaticae* și *positorum,* a *formei locutionis,* definiția gramaticii etc.), precum și o serie largă de citări specifice. Și, întrucât sursele nu ar trebui multiplicate peste măsură, atunci când tratarea semnului coincide în diverșii „modisti" sau chiar în „modisti" și în „Sigieri", este foarte probabil ca sursa directă să fie întotdeauna Boethius din Dacia.

Teoria semnului și a modalităților de semnificare elaborată de modiști reprezintă o dezvoltare speculativă, în anumite privințe foarte originală, chiar dacă a fost produsă sub influența diverselor texte: stoicii, comentariile la Aristotel ale lui Severinus Boethius, comentariul grecesc al lui Ammonius la *Peri Hermeneias de Aristotel* , folosit și în traducerea sa latină de Sfântul Toma ([3]) și, în final, textele aristotelice însele . Unele dintre aceste surse sunt comune modiștilor și Sfântului Toma în ceea ce privește teoria semnului, însă gândirea modiștilor este construită mai ales la nivelul semnului verbal într-un mod foarte sistematic, astfel încât este nu numai legitim, ci și pertinent să ne limităm discuția la ele în raport cu teoria semnelor a lui Dante.

Iată liniile esențiale ale discursului modist, extrase de la Boethius din Dacia

și de la Martin, totodată autorul unui tratat *Modi significandi;* primul, un gânditor mai sintetic, ingenios și adesea aluziv, al doilea mai analitic și didactic ([4]). Firește, există distincția între comunicarea care are loc prin *signa corporis,* adică *signa naturaliter significato,* comune oamenilor și animalelor, și comunicarea tipică a omului care, fiind înzestrat cu *un suflet intelectual* sau *intellectus,* creează semne verbale *(signa vocalia) în scopuri proprii.* Aceste semne verbale au, pe lângă alte semne umane și non-umane, o complexitate de geneză rațională, pentru care «omnis dictio potest dici signum, sed non e converso» ([s]); pot exista într-adevăr semne intenționale provenite din *ammalia imperfecta,* dar intenționalitatea este altceva decât raționalitatea.

Numai omul poate crea aceste semne verbale cu o structură rațională, deoarece numai în el este *înnăscută o forma substantialis locutionis,* adică universale lingvistice, așa cum sunt înnăscute principiile formale. Boethius își exemplifică gândirea pe această temă citând cazul oamenilor sălbatici care au crescut într-un deșert fără să fi auzit vreodată vorbirea umană: ei s-ar exprima pe baza unor reguli egale de formare lingvistică *(eodem modo)* , deoarece limbajul este în ansamblu semnul unei operațiuni comunicative comune, naturale și înnăscute ([6]). Această reflecție a lui Rousseau revine la Siger din Brabant, căruia îi datorăm în *Quaestiones* despre *Metafizica* lui Aristotel exemplul celor doi *pueri,* copii mici care nu cunosc nicio limbă, dar care, atunci când sunt puși împreună într-un loc solitar, ar trece rapid de la gesturi *(signa corporis)* la a da nume lucrurilor și la organizarea limbajului lor conform unor reguli înnăscute, care sunt universale ([7]).

Dar să abordăm noțiunea modistă de semn verbal: în natură există *res extra,* adică una independentă de cunoașterea noastră, căreia îi aparțin *modi essendi* (modurile de a fi). Apoi, există noi, care avem *modi intelligendi* (modurile de a cunoaște), egale pentru toți oamenii din lume; prin intermediul acestor *modi intelligendi* producem *res intellectua* (lucrul cunoscut) sau *significatum.* Numai prin *modi significandi* (m. a semnifica) însă, *significatum este* legat de o *vox* (semnificant), o operație prin care *vox* devine *signum* și *res* devine *res semnificat.*

Dar atenție, ne spun Modiștii, la două aspecte foarte importante ale întregii chestiuni a semnelor:

1) Relația dintre sens și semnificant este arbitrară, are loc în realitatea istorică *ex institutione* , adică prin convenție, așa cum spunea deja Aristotel, și *ad placitum.* De ce niciodată? Rațiunea modistilor constă într-o diferență fundamentală între *(modi intelligendi)* și *(modi significandi).* În timp ce primii,

care sunt legile gândirii, aparțin în mod egal tuturor oamenilor, cei din urmă *(modi significandi)* se disting în două categorii de natură foarte diferită: există *modi significandi substantiales* sau reguli lingvistice care sunt aceleași pentru toți oamenii , de unde și existența universalelor lingvistice, și există moduri de semnificație accidentales *,* adică specifice diferitelor limbi istorice (celebrele *idyomata plurima* ale modistilor și ale lui Dante); prima dintre modalitățile accidentale de semnificare este tocmai stabilirea unei relații între un semnificat și un semnificant: astfel, spune Boethius, grecii pot numi *anthropos* și latinii *homo* aceeași *res intellectua,* adică om;

2) Semnul ține locul *res intellectua* supusă procesului de semnificare, nu ține locul *res* în sine, în același fel în care *circulum* (cercul) plasat deasupra unei cârciumi, spune Martin din Dacia, este un semn al vinului care se vinde și nu al vinului în sine *(semnul Modi.*
6, 20-23). Semnul verbal este, așadar, un *accident,* dar *habilius,* mai capabil să semnifice decât alte semne precum *nutus corporeus* (gestul), *conniventia oculorum* (înțelegerea reciprocă prin privire) etc. (ibid.,
7, 15-18). Și aceasta nu numai pentru că este un *signum compositum* (semn compozit), alcătuit dintr-un semnificant și un semnificat, ci pentru că semnifică rațional ceva, are *ratio significandi aliquid,* conferită de data aceasta nu de modurile accidentale de semnificare, ci de cele substanțiale, care sunt principii formale universale. Așa cum în universul aristotelic forma *dat esse rei* conferă ființă materiei, tot așa modurile substanțiale de semnificare dau ființă rațională semnului lingvistic , care în sine ar fi accidentală, *ad placitum ([8]).*

Cum se întâmplă asta? Acesta este punctul cel mai subtil și admirabil al teoriei modiste, care îi conferă cultural o identitate proprie și care l-a cucerit pe Dante în momentul speculațiilor sale asupra universalității ilustrului vernacular ca limbaj al poeziei. Modurile substanțiale de semnificare sunt la rândul lor *signa* (semne) ale *modi essendi* lucrurilor lumii, adică organizarea rațională sau forma lingvistică a discursului reglementat, în care semnele individuale trăiesc într-o relație rațională coerentă și organică, este un semn al organizării realității, al *formei mundi* ([9]). Cu alte cuvinte, modurile substanțiale, și nu accidentale, *de semnificare* sunt *principia prima locutionis,* principii generale care reglementează organizarea semnelor pentru toate limbile istorice în raport cu organizarea lucrurilor în sine. Numai prin această operație, nu doar semantică, ci și sintactică, semnul atinge *ratio significandi.* De aici și definiția gramaticii speculative ca *scientia sermocinalis,* referindu-se la structura discursului sau

sermo, ca lingvistică textuală generală, unde cei doi termeni *general* și *textual,* de reținut, sunt complementari (Boethius, *Modi sign., Quaestiones* 6, 8, 9, 27, 28).

Însă dacă *modurile de semnificație* au funcția foarte importantă, în cadrul limbajului, de a înlocui *modurile de a fi* ale realității, atunci gramatica care le studiază este „speculativă" în sensul etimologic al cuvântului, adică oglindește forma lumii; în acest punct, putem adăuga, gramatica speculativă este un adevărat sistem semantic .

Jucându-ne cu frazeologia limbii italiene, am putea spune că toate acestea și-au „lăsat amprenta", și profundă, asupra teoriei lui Dante despre *simplicissima signa locutionis* și limbajul poetic universal. Dar, întrucât extrem de atentul Dante a moștenit și de la Modisti, așa cum vom vedea, câteva reflecții asupra tipologiei semnelor verbale, să ne permitem câteva scurte observații asupra acestei probleme Modisti înainte de a-i da cuvântul lui Dante.

După ce au făcut distincția între *vox significato* în sens „extensiv" (un strigăt de bucurie, un lament) și *vox significato* în sens „propriu", adică, prevăzut cu *ratio significando™),* modiștii își concentrează considerațiile teoretice asupra acestui al doilea tip de semne verbale, singurele care permit un discurs semiotic complex și rafinat în cadrul sistemului gramaticii speculative.

Acestea permit, de exemplu, distincția dintre adevărul și falsitatea semnelor , care nu are nicio legătură, spune Sigieri împreună cu Modistii, cu adevărul sau falsitatea res *extra* în locul căreia se află semnul (^{II}), întrucât adevăratul sau falsul în sfera semnelor se identifică prin *comparație cu intelectul.* Chestiunea este reluată și clarificată de Boethia din Dacia, care definește semnul verbal ca o *agregare.* Aceasta înseamnă că semnul nu este niciodată doar ceva care stă în locul unui lucru, *signum rei* , ci este și un semn organizat printr-un *modus significandi specificus,* adică este un semn sintactic, corelativ; în sfera acestei agregări se produc semnele adevărate și false. Este adevărat că Aristotel și comentatorii săi, printre care îl privilegiem pe Ammonius în acest context, raportaseră deja noțiunea de adevăr și falsitate la sintagmă sau propoziție, dar în Modistii această noțiune intră într-o viziune sistematică diferită a semnificării, dominată de teoria speculativă a *modi significandi.*

În acest context, chiar și noțiunea de semn verbal echivoc, alături de cel univoc și cel plurivoc sau polisemic, acesta din urmă fiind favorizat de Dante, capătă unele trăsături noi și pertinente față de, de exemplu, comentariul la *Peri Hermeneias de Ammonius* , unde accentul se pune doar pe lipsa de comunalitate de sens, nici măcar parțială, a lucrurilor care se referă la un semn echivoc (dacă ar

exista comunalitate parțială, am avea un semn retoric, metonimic și neechivoc). Prin urmare, dacă semnul este echivoc, el necesită în practica lingvistică tot atâtea propoziții câte semnificații are ([13]). Sigieri este mai perspicace decât în *Ouaestiones* despre *Metafizica lui Aristotel* , L. IV, *Qu.* 19, afirmă că - extrapolarea lui Vunum este o funcție a *modi intelligendi ,* singurul sens relevant la nivel contextual și capabil să stabilească relația esențială cu *res* la nivelul *modi significandi,* chiar dacă « ex ipsa ratione signi non sit in significatis ordo », chiar dacă echivocitatea, lipsa unei ordini ierarhice a sensurilor, rezidă în însăși rațiunea semnului. Trecând la *Quaestiones super Sophisticos Elenchos,* născute în context modist dar de atribuire incertă, întâlnim un supliment semnificativ în distincția dintre o *potentia adiva significandi plura,* proprie semnului echivoc, și o *potentia passiva* care o limitează pe prima la momentul uzului lingvistic ([14]).

modurile *de semnificație* sunt cu adevărat regulatorii generali ai proceselor comunicative în cadrul cărora trăiește semnul; astfel, pentru Boethius din Dacia, atunci când două semne sunt semne ale aceleiași *res* sau lucruri, depinde doar de *modurile de semnificație* să le lumineze alteritatea: acesta este cazul substantivului și pronumelui, pentru care Boethius din Dacia a ajuns deja la noțiunea lingvistică și semiotică de „comutator".

Pentru concizie, discuția despre noțiunea de semn universal și particular va fi acordată în scurt timp lui Dante, care îl parafrazează pe Boethius din Dacia în *Monarchia*

O ultimă notă despre semnul care nu are *ca referent o res,* ci ceva aparținând realului. Acest fapt îi interesează pe Martin din Dacia, Boethius, Siger și autorii anonimi ai *Quaestiones super Sophisticos Elenchos (* 15) : acel semn verbal care este *nomen* poate de fapt să semnifice o non-substanță *(nihil),* o privațiune *(caecitas),* o realitate doar intelectuală (în acest sens himera, hircocervus, genul, specia pot fi găsite împreună), pasiuni ale sufletului, o *res* a trecutului care nu mai există, o *res* care există periodic (eclipsa); în plus, există semne grafice, *litterae* sau *signa vocum,* care sunt doar semne ale semnelor.

Bineînțeles, nu ne vom opri aici asupra utilizării semnelor în domeniul logicii *(signa consequentiae, signa probabilia* etc.), deoarece ne-am abate de la tema prefixată și, prin urmare, și de la limitele acesteia; ne-am referit doar la acele tipuri de semne verbale care, în cadrul vastei tipologii de semne a modiștilor, gramaticienilor și logicienilor deopotrivă, pe de o parte confirmă noțiunea fundamentală modistă conform căreia semnul verbal este legat de *res semnificată* și nu de *res* în sine și, pe de altă parte, l-ar fi putut interesa pe Dante.

Este nedrept, însă, să încheiem această primă parte a discuției noastre fără a observa că acești teoreticieni sublimi și gramaticieni speculativi nu au uitat niciodată să plaseze semnul într-o perspectivă a comunicării sociale: educați în Aristotel și aristotelianism, obișnuiți cu o cultură de grup, l-au luat ca protagonist pe omul ca *pe un ani mai politicum,* mereu nevoie de semne comunicative pe care să construiască viața socială. Dacă luăm în considerare pentru o clipă distincția lui Morris între semantica, sintactica și pragmatica semnului, ne-am putea întreba dacă omul nu smulge, din întâmplare, încontinuu aceleași secrete din adâncurile intelectului său pentru a le lansa apoi în contexte culturale diferite, într-un proces interminabil de cunoaștere.

Dihotomia dintre semnele verbale și non-verbale pare evidentă, dar în textele lui Dante, cu cât reflectăm mai mult, cu atât devine mai complicată. Din punctul de vedere al scriitorului, însă, distincția dintre teoretizare, care privește aproape exclusiv semnul verbal, și utilizarea de către artist a proceselor de polisemie, simbolizare și a diverselor structuri ale semnelor este corectă. În sfera teoretică, discuția despre semn are loc în *De vulgari eloquentia* și dezvăluie - poziția avangardistă a lui Dante; aici, Modistii își asumă rolul unor *autorități precise* . Și în acest sens, pare util să raportăm cuvântul „semn" la câmpul său semantic, adică să-l corelăm cu alți termeni implicați în discursul teoretic : „semnificat, a semnifica, semnificație, semnificație". Aceasta din două motive: 1) pentru a înțelege pe deplin gândirea lui Dante în raport cu sursele sale; 2) pentru că utilizarea acestui câmp semantic și terminologic este o modalitate dantescă de a culturaliza tema sa, de a face aluzie la un anumit nivel speculativ, un nivel înalt al culturii timpului său. De fapt, în contextul practicii de scriere în cadrul operelor inventive sau al eseurilor non-lingvistice, rezultatul curios și cu siguranță nu întâmplător oferit de listele de frecvență ale acestui câmp semantico-terminologic în diferitele texte este surprinzător și nu a fost încă observat, așa cum vom vedea în curând. Nici nu este o coincidență faptul că, dacă trecem la un alt nivel cultural , dacă examinăm, de exemplu, listele de frecvență ale analizelor electronice efectuate asupra prozei din Origini de către grupul olandez condus de Alinei, constatăm că în *„Novellino"* cuvintele semn, sens, significare nu sunt niciodată folosite ([16]); există doar două apariții simultane ale sensului, dar întâmplător, într-o sintagmă tehnică de astronomie, tocmai cu referire la un tabel astronomic: *semnificații ale animalelor* alături de sintagma doisprezece semne care indică cele douăsprezece constelații.

Sintagma danteliană cu care a început acest raport, adică oricine vorbește

despre ceva trebuie mai întâi de toate «suum aperire su biectum», este folosită nu întâmplător de două ori de Dante în *De vulgati eloquentiaC):* prima dată la început (în I, I 2) unde plasează în general obiectul reflecției sale marea problemă de mare actualitate în timpul său privind raportul dintre acele *individuații* care sunt limbile învățate de la doică și universalele lingvistice reprezentate de *regulatae* sau limbile gramaticale (latina, greaca și altele, pe care le va cita în acord cu Boethius din Dacia (,8)). A doua oară Dante folosește sintagma în I, III 2 în raport cu introducerea conceptului de semn, definit ca *rationale signum et sensuale,* cu explicația deja aristotelică și de acum generică în timpul lui Dante: « nam sensuale quid est in quantum sonus est; rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad piacitum »; adică semnul are un semnificant, un sens, iar relația dintre cele două este convențională.

Acest semn este doar uman, întrucât animalele nu au raționalitate , iar îngerii nu au corp; nici măcar Dumnezeu nu-l poate folosi, așa că va folosi semnele naturii pentru a comunica cu Adam în Eden. În acest moment, Dante inserează speculația lingvistică și semiotică a modistilor în gândirea tradițională: Dumnezeu, în actul de a crea sufletul primului om, i-a dat o *forma locutionis,* care se concretizează cu sufletul (I, VI 4). Conform exegezei comune, Dumnezeu i-a dat primului om o structură lingvistică și, în același timp, o limbă gata făcută, limba ebraică, care a dăinuit ca limbă universală până la catastrofa de la Babel, care a produs *confusio* și *diversitas linguarum.* În adevăr, Dante nu spune asta, ci ceva mai perspicace din punct de vedere lingvistic: *forma locutionis* nu este un limbaj concret, ci mai degrabă „cauza formală" și principiul general de structurare al limbajului, atât în ceea ce privește lexicul limbii „fabricate" de Adam (verbul este dantesc și are un sens tehnic precis), cât și în ceea ce privește fenomenele morfosintactice ale limbii pe care Adam le va fabrica încetul cu încetul prin trăirea și numirea lucrurilor (celebra *nominatio rerum* atât de controversată în Evul Mediu). Pentru o analiză mai aprofundată a chestiunii, vezi lucrarea aflată în prezent la tipar, deja citată; tocmai Modistii sunt cei care îi oferă lui Dante noțiunea de *forma locutionis substantialis,* sau principiu organizator al limbajului, de natură universală și rațională, înnăscut, spre deosebire de diversele *formae accidentales,* specifice limbilor istorice, *idyomata plurima dantescă.*

Dante leagă această bipolaritate de drama lingvistică din Babel, care evident nu i-a interesat pe Modisti, și trage concluziile acesteia: după drama din Babel, *forma locutionis universală* s-a pierdut, la fel și relația de necesitate și *consequentia* dintre *res* ci *nomina,* dintre lucruri și cuvinte; ca și cum ar spune că

nu numai că oamenii s-au trezit cu un material lingvistic devenit fără formă și nu se mai înțelegeau reciproc, dar și-au pierdut și concepția unitară despre lume. Odată cu dispariția omologiei edenice dintre forma dată de Dumnezeu lumii și cea dată limbajului, au apărut semne arbitrare, *ad placitum ,* între diverse popoare.

Extrem de sensibil la natura entropică a dialectelor istorice, pe care o va descrie în mod potrivit în *De VE* referitor la limbile vernaculare italiene, Dante își îndreaptă eforturile de poet teoretic spre eliberarea semnelor lingvistice de incertitudinea lor ca semne convenționale și spre recuperarea unui raport de necesitate între lucru și cuvânt, acel raport de necesitate care este pus sub semnul întrebării de mai multe ori în *Vita Nuova.* Să fie clar că nu există nicio contradicție între cele două afirmații ale lui Dante - semnele sunt *ad placitum* și *nomina sunt consequentia rerum* - în cadrul lumii poetice; Dante conduce cele două discursuri la niveluri foarte diferite, primul la nivelul dialectelor istorice, al doilea la cel al limbajului poetic, care singur va fi natural și universal, precum limba adamică.

În căutarea acestei noi universalități, Dante întâlnește Modiștii, care îi oferă noțiunea *unui limbaj reglementat,* construit prin acele forme universale care sunt *modurile semnificante* ale *modurilor de a fi.* În această lumină, declarația lui Dante conform căreia limba poetică vernaculară a lui *sì* este superioară celei a lui oc și *A'oil devine foarte semnificativă* , deoarece se apropie și se bazează pe gramatica, *que communis est,* care, pentru oricine observă *rationabiliter,* este un argument foarte important *(gravissimum argumentum)* (I, X 2). Suntem convinși că aici termenilor danteschi *gramatica* și *communis* ar trebui să li se acorde același sens tehnic pe care le-l dă Boethius din Dacia în *Quaestio* 8, «Utrum grammatica sit scientia communis»; și de ce este gramatica o știință comună? Deoarece, explică Boethius din Dacia, gramatica speculativă ne oferă *primis sima principia locutionis,* care sunt *semne* ale modurilor de a fi ale realității.

Iată, așadar, sensul întregii prime cărți din *De VE:* ilustrul vernacular, adică idealul lui Dante despre limbajul poetic, în măsura în care se apropie cel mai mult decât altele de idealul comun al *unei limbi înzestrate,* se apropie cel mai mult de acele *simplicissima signa locutionis* care, împreună cu *simplicissima signa* ale obiceiurilor și comportamentului, constituie măsura universalului în cadrul particularului. Discursul nu este doar lingvistic și poetic, ci și socio-cultural; din nou, preluându-l literal pe Boethius din Dacia, care în *Qu.* 15 afirmă că *prima principia,* adică *simplicis sima signa,* sunt comune tuturor, dar nu sunt specifice

nimănui sau vreunei limbi. La sfârșitul primei cărți din *De VE , Dante* intuiește că noțiunea de simplicissima signa a limbii, pe de o parte, este un element unificator al diversității dialectelor italiene, este o conștiință a unității naționale, iar pe de altă parte, aplicată limbii vernaculare poetice, ne permite să ipotezăm o limbă care nu este doar un model abstract de semn, precum gramatica, ci este atât universală, cât și naturală, marcând astfel o revenire circulară la o situație de Paradis Pământesc, unde maxima « nomina sunt consequentia rerum » era valabilă.

Dacă constrângerile de timp ne împiedică să expunem mai analitic această sublimă construcție danteiană din Cartea I a *De* V. *E.,* trebuie făcută o mențiune dintr-o perspectivă semiotică: o examinare cu încetinitorul textelor demonstrează că *auctoritates lui Dante* sunt Boethius din Dacia și Siger din Brabant pentru noțiunile de *simplicissima signa* și *nobilissima signa locutionis;* mai mult, nimeni în acea perioadă nu a oferit un discurs atât de sistematic și filosofic asupra semnelor limbajului, ca universalii lingvistice. Trebuie spus, însă, că un astfel de discurs se înscrie într-o cultură cu un grad foarte ridicat de semiotică, unde are loc identificarea dintre un prim principiu al ceva și un semn; de exemplu, Albertus Magnus în *De principiis motus processivi (Opera* , XII, tr. II, cap. 5), tratând sufletul motivator ca o calitate a sufletului sensibil ce coordonează mișcările noastre, ajunge și el la un *primum principium motus,* primul principiu al mișcării corpului, care se numește *signum* sau „formă sensibilă"; *signum* a ce? Despre o *virtus* care se află în sămânța ființei vii, însuși Albertus Magnus ne va spune în *Quaestiones super De Animalibus (Opera* XII, L. XVI, *Qu.* 11, 280-281). După cum a ilustrat deja bine Lotman într-unul dintre primele sale eseuri despre tipologia culturii, o parte a societății medievale este „separarea esenței reale a fenomenelor de esența lor simbolică" (''), astfel încât, dacă *res* contează la nivel existențial, doar *signa* contează la nivel cultural; nici procesul nu este unidirecțional, deoarece există o tranziție de la lucruri la structuri semiotice și de la astfel de structuri la lucruri. Duplicitatea procesului reiese și în discursul lui Dante despre limbajul poetic: pornind de la o nevoie și o experiență de scriitor, Dante ajunge la *simplicissima signa locutionis* cu care se identifică ilustrul vernacular; la rândul său, acest ideal al limbajului poetic este un mecanism mental viu, un generator de texte poetice, așa cum gramatica speculativă este un generator de limbaje „reglementate". Așa s-a născut, în cele din urmă, poetica Stil Novo.

O scurtă privire asupra câmpului semantic al semnelor și sensului în celelalte opere ale lui Dante: putem începe cu listele de frecvență, care în sine au o valoare simbolică: în *Convivio* , cuvântul „se gno” apare de 15 ori, dintre care, să ținem cont, niciuna nu se află în Cărțile I și III și o singură dată în Cartea a II-a, ci ca termen astrologic tehnic (semne zodiacale, în II, XII 28) și o tradiție literală a *circulum signorum* al arabului Alfragano. Cuvântul „segno” apare de 14 ori în Cartea a IV-a. Ce înseamnă asta? Cu siguranță trebuie să însemne ceva.

Ei bine, la începutul cărții a IV-a, Dante nu numai că ne informează că va trata teoria nobilimii și o femeie care este filozofia, dar ne avertizează că tratamentul va fi *atât dur, cât și subtil în rimă* (IV, II 12); cu post-scriptum: „și spune *subtil* în ceea ce privește sensul cuvintelor, care procedează subtil prin argumentare și dispută” (IV, II 13). Dante ne oferă aici trei semnale lingvistice că discursul său se va ridica la un nivel filosofic și simbolic: verbele „argomentare” și „disputare” și adjectivul „sottoto” cu adverbul său, adică utilizarea câmpului semantic al „subtilității”, extrem de tehnic, așa cum a arătat deja Francesco Bruni în eseul său *Semantica della sottiliezza (* „). În viitor, va fi necesar să se țină cont de teoria specifică a nobilimii expusă de aristotelismul radical, ale cărui texte au fost publicate abia recent și așteaptă o investigație amănunțită dintr-o perspectivă dantescă: deocamdată, ne limităm la a sublinia că Dante caută, împreună cu modelele sale, „semnele” exterioare ale nobilimii, „ *semnele* după care se poate recunoaște omul nobil” XXIII 1; „acele *semne* care apar în omul nobil la fiecare vârstă” XXIX 1; el vrea „să raționeze despre *semnele* nobilimii” XXVII 19; „să cunoască omul nobil... nobil în « *semnele aparente* » (adică cele care se văd) XXIII 4; XXVI 1. Adică, pentru Dante, ca și pentru modelele sale teoretice, nobilimea este un fenomen social cu o valoare culturală foarte mare și, prin urmare, trebuie semantizat și simbolizat; diversele sale manifestări sunt variante ale unui singur sens fundamental care se exprimă prin semne ușor codificabile , chiar printr-un ritual al semnelor, construit pe opoziția dintre semnele nobilului și non-semnele țăranului. În acest punct, prezența mult repetată a cuvântului „semn” emană și adevăratul său sens.

Însă *Convivio* ne oferă informații despre întregul câmp semantic al sensului; să observăm întocmai cum Dante folosește verbul „a însemna”: în cartea a III-a, VII 9 se spune că animalele, atunci când par să vorbească (coțofene, papagali), întrucât nu au cunoaștere rațională, nu exprimă în realitate semne verbale „și nici nu intenționează să semnifice nimic prin asta, ci doar ceea ce văd și aud reprezentat”. Adică, facultatea imitativă pură nu poate semnifica,

deoarece este lipsită de cunoaștere rațională. Argumentul este reluat într-un mod pozitiv în cartea a III-a, XI 1, unde Dante face referire la Aristotel, pentru care definiția unui lucru este de a „semnifica" ceea ce este rațional necesar pentru acel lucru ([21]) și de a-l semnifica printr-un semn rațional.

Verbul „a semnifica" are și funcția lingvistică de „a atrage *figura* spre adevăr" (IV, XXVIII 14), adică de a defini nu sensul primar al semnului, ci sensul simbolic, prin care semnul ia locul nu res *semnificat,* ci a altceva: de exemplu în IV, XXVII 15: „Și care om pământean a fost mai vrednic să-L *semnifice* pe Dumnezeu decât Cato?". Același lucru se poate spune și despre Marcia, care, fiind fecioară, „semnifică" adolescența, prin întoarcerea ei la Cato „ semnifică" „sufletul nobil" care se întoarce la Dumnezeu etc.

Mai mult, verbul „a însemna" indică polisemie simbolică, de exemplu suprapunerea sensului anagogic cu cel moral, care s-a suprapus deja cu cel alegoric, care la rândul său s-a suprapus cu cel literal: II, I 6, „pentru lucrurile care înseamnă înseamnă de cele superioare lucruri gloria eternă", unde expresia „cosa significate" este sintagma tehnică modista *res significata.*

O singură apariție a substantivului «semnificație» ca act de semnificare - (IV, VI 4) și două de «semnificație» (III, XI 2,6), care nu este sinonim, cum spun comentatorii, cu sensul, ci cu semnificația , și aceeași alternanță sufixală a deverbelor «dilettanza / dilettazione».

O examinare a prezențelor și frecvențelor din *Comedie,* imposibilă aici, ar da și ea rezultate stimulante; ne limităm la a observa că 10 atestări de „semn" în Infern și 13 în Purgatoriu corespund cu 30 în Paradis, unde firele figurative care le leagă sunt multiple, de la cel astral la cel al emblemelor și semnelor „sacrosancte" precum Vulturul, Crucea, Trandafirul etc.

Însuși Dante este cel care definește *în Epistola către Cangrande della Scala* sensusul Comediei nu ca fiind *simplex,* ci *polisemos,* un cuvânt rar atestat la acea vreme și pe care Dante îl presupune a fi cunoscut doar din *Comentariul lui* Servius la strofa *1 din Cântul I al Eneidei.* Polisemia pe care Dante o atribuie Comediei *este* „ semantica multi-nivel " pe care Lotman o identifică drept structura semiotică a diferitelor texte rusești medievale. Adică, textul este codificat de mai multe ori, iar sensurile , în consecință, sunt organizate de mai multe ori, la niveluri diferite: „per litteram, ad allegoriam, ad moralem sensum, ad anagogicum" *(Epistola XIII,* 21-23). Cu alte cuvinte, textul este super-informativ, prin faptul că fiecare semn al textului și întregul text, întreaga

Comedie, sunt incluse simultan în întregime în diferite sisteme de relații semnificative . Acesta este maximul de textualitate semnificativă la care puteau aspira Modistii ca susținători ai „scientia sermo cinala ” sau științei textuale a semnului.

„Monarchia” lui *Dante* merită o atenție sporită . Nu numai că regăsim înțelesurile obișnuite ale cuvântului „semn”, dar stimulul discursului politic generează o serie de structuri logice, silogistice, pentru care scriitorul se inspiră din noțiunile de *„signum* universale” și *„signum* particulare”, folosindu-le nu generic, ci pe baza unei surse specifice, derivate din prea multe concordanțe formale. Această sursă este „ *Topica”* lui Boethius din Dacia.

În Cartea a III-a din *Monarchia* , capitolul VIII, 3-5, Dante argumentează, atât dur, cât și subtil, cu cei care, printr-o silogizare greșită, atribuie succesorului lui Petru puterea de a lega și de a dezlega totul în sfera temporală, în acest caz politică. Silogismul fals este acesta: „Petru putea lega și dezlega totul; succesorul lui Petru poate face tot ce putea face Petru; prin urmare, succesorul lui Petru poate lega și dezlega totul” ([M]).

Adică, poate dizolva și lega autoritățile și decretele imperiale. Obiecția lui Dante este dezvoltată cu toată rigoarea tehnică a discursului logic; aici ne limităm la a raporta distincțiile sale în relațiile premisei majore. Dante obiectează că *semnul universal „omne”* nu se distribuie dincolo de sfera termenului distribuit; dacă se spune „fiecare animal aleargă”, termenul *omne* se aplică fiecărei ființe incluse sub genul animalului; dacă se spune „fiecare om aleargă”, aceasta se aplică genului omului; iar dacă se spune „fiecare gramatician”, semnul distributiv are un domeniu de acțiune și mai restrâns. Adică, trebuie întotdeauna să se țină cont de posibilitățile distributive ale semnului universal „fiecare”, ceea ce logicienii numesc *distributio respectiva ad alterum,* în raport cu altceva. În cazul specific, adică al succesorului lui Petru, domeniul de aplicare al termenului distribuit îl reprezintă cheile împărăției cerurilor: prin urmare, pontiful poate lega și dezlega tot ceea ce se referă la cheile împărăției cerurilor, la puterea spirituală.

Acum, dacă definiția *semnului omnis* ca *semn universal* există deja la Aristotel și comentatorii săi, de exemplu Ammonius, și, prin urmare, este o cunoaștere comună în discursul filosofic și logic, obiecția lui Dante în cheie silogistică este construită în întregime pe elemente de raționament și exemple care se regăsesc împreună, și în aceeași ordine, în *Topica* lui Boethius din Dacia, un text foarte important al logicii modiste ([24]). În *Quaestiones* 2 și 3, Boethius examinează tocmai *semnul universal «omnis»* ca *un distributivum* pe baza

distributio respectiva ad alterum și introduce exemple pentru a ilustra presupunerile semnului, *plura supposita.* Exemplele comentate sunt: fiecare animal aleargă, fiecare om aleargă. Exemplul dantesc al gramaticianului lipsește (dar ar fi putut fi chiar gramaticianul Boethius cel care a acționat în inconștientul lui Dante?), dar există exemple cu omul muzician, mai limitat decât omul în general, și în final există indeterminatul *aliquis homo* și cazul singular, deja aristotelic, Socrate aleargă. Pe scurt, sunt suficiente lucruri care să sugereze - variatio *gramaticianului* .

O examinare cu începetinitor a tehnicii argumentative a *Monarhiei ne -ar* - permite să aprofundăm influența pe care utilizarea noțiunii de semn a logicienilor modiști a avut-o asupra frecventelor silogisme ale lui Dante. Trebuie, așadar, să mergem mult dincolo de studiile lui Jackson sau Carruccio, care, primul, se opresc la silogismul stoic, al doilea la *Summulae logicales* ale lui Pietro Ispano ([25]), surprinși însă de faptul că nu totul poate fi explicat prin aceste surse.

Aceasta va fi, de asemenea, o modalitate de a contribui, și cu aceasta închei, la concentrarea asupra poziției lui Dante față de cultura timpului său: nu numai că a urmărit cu o *curiozitate sublimă* inovațiile avangardei , fie în teologie sau filozofie naturală, fizică, logică sau gramatică , dar a posedat strălucita imbold de a înțelege, prin multiple căi, și de a proiecta în texte întregul mecanism cultural al societății timpului său, acea mare *res significata* care era cultura. De aici și - plăcerea intelectuală irezistibilă și constantă oferită de lectura lui Dante în orice lumină, chiar și cea semiotică.

(*) F. VAN STEENBERGHEN, *La philosophic au XIII ° siècle,* în PhM, IX, 1966, 369-372.

([2]) M. CORTI, *Dante la o nouă răscruce,* volum aflat în curs de tipărire la Societatea Dantescă.

([J]) AMMONIUS, *Comentariu la „Peri Hermeneias" al lui Aristotel. Traduction de Guillaume de Moerbeke,* editat de G. Verbeke, Louvain-Paris 1961 (« Corpus Latinum Commentariorum in Aristotelem Graecorum », II). Comentariul lui Ammonius din secolul al V-lea fusese deja folosit de Severinus Boethius, dar a fost folosit de Sfântul Toma, împreună cu al lui Boethius, direct în comentariul său neterminat la *Peri Hermeneias al lui Aristotel* . Traducerea lui William de Moerbeke a fost finalizată la Orvieto în 1268.

([4]) Boethii Daci Modi signicandi, editat de J. Pinborg, H. Roos și Skovgaard Jensen, în CPHD, IV 1-2, 1969. *Martini de Dacia Opera (Modi significandi, Commentaries on Logica veins),* editat de H. Roos, în CPHD, II, 1961.

([s]) MARTIN DIN DACIA, *Modi sign.* 9, 1-4: «Orice cuvânt poate fi numit semn, dar nu invers, deoarece un semn poate fi numit gest corporal, voce și altele, dar un cuvânt se numește doar voce».

([6]) BOETHIUS DIN DACIA, *Modi sign.,* 61, 24-30: «Trebuie spus la aceasta că, dacă unii oameni ar fi fost crescuți în deșert, astfel încât să nu audă niciodată vorbirea altor oameni și nici să nu primească vreo îndrumare în felul de a vorbi, și-ar exprima în mod natural afecțiunile unii față de alții în *același mod.* Căci vorbirea este una dintre lucrările naturale, al cărei *semn* este că natura a rânduit în noi instrumentul prin care se produce vorbirea .»

(') Siger de Brabant, Questions su la Métaphisique, editat de CA Graiff, PhM, I, 1948, alla *Quaestio* 15.

(') BOETHIUS DIN DACIA, *Modi sign.,* 41, 41-43: «Gramaticianul consideră totuși cuvântul ca *semn al ceva* și *subiect al modurilor de semnificare».*

Despre noțiunea raportului *la plăcerea* semnului izolat și a *sensului* semnului contextual, vezi și SIGIERI, *Întrebări* cit., L. IV, *Qu.* 14, «Utrum nomen significande aliquid naturaliter», și *Qu.* 16, 220, 18-34, a 31-34: «Voces non habent significare tantum secundum quod habent esse, sed modo quo intelligenti nec oportet quod res habeant esse sic sicut intelligenti, scilicet abstracta. Et propter hoc non referuntur voces ad res nisi mediate intellectu ». Discursul despre *plăcerea semnului* este, evident, foarte răspândit în diverse cercuri, datând de la Aristotel; vezi de exemplu Albertus Magnus, *De anima (Opera,* VII, I), L. 2°, tract. 3, cap. 22, 131, 62-67. S. Thomas, *In Libros Peri Hermeneias,* 1, 2, nr 8/21 etc.

(') BOEZIO DI DACIA, *semnătură.* 88, 69-80, în scopul negativării, comparativului etc.

(.0) MARTIN DIN DACIA, *Întrebări despre Cartea Peri Hermeneias,* în CPhD, II cit., 233-263.

(") Întrebări, cit., L. II, *Qu.* 9, 52.

(") Semnale, 89, 91-102.

(u) Commentaire, cit., 142, 34-36: «Însă cuvintele echivoce sunt semnificative doar pentru multe lucruri, întrucât nimic nu este comun în ele, căci dacă ar exista ceva comun, cu siguranță nu ar fi echivoce»; cf. și a 241, 44-48.

(") Întrebări ale unor autori incerti despre listele sofistice, în CPhD, VII, 1977, toate *întrebările,* 37, 39.

(.S) MARTIN DIN DACIA, *semnul Modi,* cap. IV pe nume. ID, *Întrebări,* cit.. alia *Qu.* 7, Sigieri, *Întrebări* cit., alia *Qu.* 21. *Incertorum Auctorum Întrebări* cit., *Qu.* 811.

(16) Analize electronice ale limbii italiene a originilor și a secolului al XIII-lea (SEIOD), II, 2. Analiza este realizată pe baza ediției editate de C. Segre în *Prosa del Duecento,* Ricciardi, Milano 1959, 827, 1 și 5.

(.7) De vulgari eloquenza, în DANTE ALIGHIERI, *Opere minori,* Ricciardi, Milan 1979. 13 *De VE (* se va folosi acest acronim) editat de PV Mengaldo, 3-237.

(") BOETHIUS, *Modi sign.,* 25, 5-6, « Căci el face abstracție de *graiul grecesc și latin și așa mai departe despre alții »;* Dante, *De VE,* I, I 3, « Există și o altă expresie secundară pentru noi, pe care *romanii o numeau gramaticală. Grecii* au acest ceva secundar *și ceilalți,* dar nu toți ».

(") Ju. LOTMAN, *Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo,* în AA.VV., *Ricerche semiotiche,* a cura di Ju. Lotman e BA Uspenskij, Einaudi, Torino 1973, 40-63.

(*) F. BRUNI, *Semantica subtilității. Note despre distribuția culturii în Evul Mediu târziu,* SM.NS XIX, 1978, 1-36.

(2.)Vezi *Metaph.,* L. IV *lect.* 16, c. 7, nr. 733: «Definiti© fit ex *semnify* res esse aliquid necesar. *Ratio* namque, cuius *nomen* est *signum, definio* est rei ». Dante în *Con.* Ili ,

(2i) P. TOYNBEE îl menționează deja pe Uguccione ca sursă , *Ricerche e note dantesche,* Zanichelli, Bologna 1954 (Tr. di *Dante Stadie; and Researches,* Londra 1902), 35, unde este citat Uguccione: *«Polis,* care este pluralitate, se compune cu *senos,* care este *sens,* și se numește *polysenus -a -um,* sau cu *xenos,* care este același lucru, și se numește *polixenus -a -um,* adică cu mai multe sensuri sau înțelesuri. Uneori se găsește și *în* același sens, dar litera este coruptă». Pe lângă faptul că în aceeași *Scrisoare* către Cangrande Dante îl folosește pe Uguccione pentru retimologia *Comediei,* în 7, 20 adaugă *polises, adică cu mai multe sensuri,* preluând *sensul* lui Uguccione . Il rapporto di Dante con Uguccione autore di etimologie è ristudiato da C. RIESSNER, *Die "Magnae Derivationes" des Uguccione da Pisa und ihre Bedeutung fiir die Romanische Philologie,* Ed. di Storia e Letteratura, Roma 1965, 84 85.

Știm totuși că Dante cunoaște comentariul lui Servius și poate să fi tras din el, pe lângă o sugestie grafică, una retorică, adică aplicarea polisemiei la un mare text poetic. Trebuie spus, totuși, că comentariul lui Servius pare să se refere mai mult la cazuri de nume echivoce decât la polisemia textuală. Cf. totuși, în *Servianorum în Vergila Carmina commentariorum Editio Harvardiana,* II, *Aeneid* III, 1946, toate: *« cono* polysemus sermo est tria enim significar aliquando 'laudo' ut (XII 698) *regemque canebant,* aliquando 'divino' ut (VI 76) ut (VI 76) *ipsa canas loco,* canto u na ipsa canas proprieo, canto u naiquando 'canto* semnificai, quia cantando sunt carmina ».

(a) Monarchia, în *Opere minori* cit., editat de B. Nardi, 241-503: III, VIII 3-5, «Căci ei silogizează astfel: «Petru putea dizolva și lega totul; succesorul lui Petru poate face tot ce putea face Petru; prin urmare, succesorul lui Petru poate dizolva și lega totul*. Din care deduc că autoritatea și decretele Imperiului se pot dizolva și lega pe sine. Acord semnul minor, dar nu fără distincție semnul major. Și de aceea spun că acest semn

universal «fiecare», care este inclus în «oricare», nu se distribuie niciodată în afara domeniului de aplicare al termenului distribuit. Căci dacă spun «fiecare animal aleargă», «fiecare» distribuie pentru tot ceea ce este inclus sub genul animal; dar dacă spun «fiecare om aleargă», atunci semnul universal nu distribuie decât pentru presupunerile acestui termen «om» - și când spun «fiecare gramatician», atunci distribuția este mai restrânsă.»

([w]) Pentru AMONIUS , vezi *ed. cit.,* 198, 10-15. BOETHIUS al DACIEI, *Topica,* în CPhD, VI, I, 1976- *Q.* 2, « Secundo quaeritur, utrum hoc signum 'omnis' sit dispositio© respectiva»; *Q.* 3, « Tertio quaeritur utrum hoc signum 'omnis' requirit in termino, cui additur, plura suppo sta»- și tocmai aici se tratează semnul «omnis» ca *distributiv* pe baza *distributio respectiva ad alterum.* În întrebările ulterioare, 4 și 5, sunt date exemple; în 6 - argumentul este aprofundat şi este dat exemplul lui Socrate.

([M]) MARGRET JACKSON, *„Poate / nu credeai că sunt laic". urmă; din Logica Formulă în Divina Comedie,* în RPh, XXIV, 1971, 563-572. E. CARRUGGIO, *Logica în gândirea lui Dante,* în „Physis", Vili, 1966, 233-244.

ALAIN REY

SEMNIFICAȚIE ȘI CLASICISM ÎN FRANȚA

1. Teoria clasicismului s-a dezvoltat la adăpostul unor împrumuturi fictive sau solicitate și nu și-a găsit cea mai cunoscută expresie decât sub pana unui scriitor nesistematic, un excelent critic al intuiției, un teoretician mediocru.

Într-adevăr, Nicolas Despréaux, mai cunoscut astăzi sub numele de Boileau, nu a implementat sub formă de prescripții decât ceea ce i-a plăcut cel mai mult în câteva texte contemporane, cele ale lui Molière și Racine fiind cele mai notorii. Cu toate acestea, în această operă uneori paradoxală, sub aparenta sa banalitate, apare o doctrină a artei literare în care procesele semiotice ocupă un loc central.

Asta pentru că Boileau preia cu mare talent pentru comunicarea socială - ar fi fost astăzi un om media iscusit - idei exprimate de unii critici francezi, Chapelain, Rapin, d'Aubignac și cei atribuiți lui Aristotel. Dincolo de asta, el transmite, fără a-i acorda prea multă importanță, gândirea poetică implicită teoriilor logice și filosofice ale lui Descartes la Port-Royal.

Aici descoperim o articulare a analiticității cartesiene cu teoria imaginii, expusă de Arnauld, Lancelot și Nicole; organizarea lor pe ruinele teologiei; efectele lor asupra doctrinei literare. Aceasta pune în scenă, destul de artificial, activitatea socială și poetică dominantă. Aceste elemente importante ale percepției culturale în secolul al XVII-lea și ale pregătirii pentru cea a secolului al XVIII-lea, secolul crizei conștiinței europene, trebuie considerate pe un fundal în rapidă evoluție, acela al teoriei semnului și al comunicării sociale.

Aș dori să semnalez aici câteva repere și câteva piste, în această vânătoare unde vânatul este rareori expus.

1.2. Prima întrebare pe care trebuie să ne-o punem este cea a „clasicismului" literar. Se impune puțină lexicologie: apariția cuvântului în franceză corespunde începutului secolului al XIX-lea. În Franța, Madame de Staël, în *De VAllemagne,* pune în contrast clasicii și romanticii; Stendhal folosește *clasicismul* în 1817 (Roma, Napoli și Florența) și îl definește ca o „imitație oarbă a anticului", ceea ce implică o observație obiectivă și semiotică (referința la o reprezentare) și o atitudine polemică. Într-adevăr, conceptul este legat de revoluția romantică. Clasicismul este așadar ansamblul obiceiurilor de scriere, al referințelor literare împotriva cărora luptă tânăra generație.

Mai târziu, „clasismul" avea să devină o construcție pedagogică, un sistem de referință îndreptat spre toate valorile cuvântului „clasă": organizarea taxonomică, subdiviziunea cunoașterii, instituția pedagogică și, în final, relația sa cu „clasa" socială dominantă, burghezia.

De atunci încolo, devine dificil să aplici acest concept unei realități literare și ideologice complet diferite, unui fenomen cultural situat în esență între 1660 și 1680, într-un context foarte precis. Sau, mai precis, la *două* fenomene, unul de productivitate textuală, celălalt de reflecție care este atât organizatoare, cât și critică. Sau, dacă vreți, la două procese, unul literar vizând în special o nouă organizare a sensului social, celălalt metaliterar, vizând construirea unui sistem de reguli.

Doar o lectură modernă a textelor propuse atunci spre lectură, o critică modernă a criticii din secolul al XVII-lea, ne permite să identificăm și să contrastăm două structuri dinamice contrastante: una, pe care o numim *barocă,* se referă la sistemul intelectual dezvoltat în timpul Renașterii; cealaltă, pe care continuăm să o numim *clasică,* la teoriile analitice, uneori opuse, ale lui Descartes și Port-Royal, dar și ale lui Leibniz.

Însă această imagine, clar conturată de Foucault în *Lunile și lucrurile,* este fără îndoială prea generală pentru a explica un fenomen circumscris în timpul social și aplicat atât de precis activității de scris și de critică literară.

1.3. Teoria clasicismului însoțește evoluția creativă a literaturii franceze și îi conferă sens. Ea are loc, la fel ca activitatea textuală pe care o comentează, în momentul evaluării ideologice și evoluției sociale care a fost domnia lui Ludovic al XIV-lea.

O evaluare ideologică ce trebuie să asimileze date noi din filosofie, precum și pe cele provenite din lectura critică în teoria literară. În acest domeniu, impactul istoriei ideilor metafizice este implicit: criticii clasici abia dacă îi citează pe Descartes, Gassendi sau chiar *Logica* sau *Gramatica* de la Port-Royal. Partea esențială a suportului lor textual, după cum știm, o constituie câteva texte de Aristotel, și în special *Poetica,* și doctrina literară latină, reprezentată de Cicero, mai ales de Quintilian.

Prima caracteristică a clasicismului ca teorie este, așadar, extragerea, din doctrina antică, a unor elemente aplicabile unei evoluții concrete a praxisului. La cel mai coerent critic, Abbé Rapin, doctrina este articulată pe două elemente cheie, exprimate simplu în raport cu *Poetica lui Aristotel* . Pentru Rapin, aceasta nu este nimic mai mult decât „natura pusă în metodă și bunul simț redus la principii".

Aceste două formule ar putea traduce foarte bine esența teoriei, dezvăluindu-i sursa aparentă, Aristotel, și sugerându-i natura profundă: „metoda" a fost celebrată de Descartes; „principiile sensului", sensul împărtășit, comun și „bun", sunt bazele întregii construcții ideologice clasice.

1.4. La un prim nivel, clasicismul este o judecată analitică și clasificatorie formulată asupra literaturii, ca comunicare socială și ca structură semiotică, precum și ca obiect estetic. Această judecată se bazează pe autorități textuale: la fel ca marxismul din secolul al XX-lea, la fel ca filosofia lui Heidegger, dar și la fel ca islamul, se bazează pe discursuri canonice, în care se depune *sensul ce urmează a fi descoperit.*

Autoritatea supremă trebuia să fie străveche: retorica și poetica lui Aristotel, Cicero, Quintilian, Longinus (traduse și reelaborate de Boileau) constituie, așa cum am văzut, corpusul de referințe explicite . Mai aproape de originile discursului frumos - cele ale lui Homer și ale marilor tragici greci - inserate într-o teorie, o „metodă" globală, una care a hrănit, a invadat și apoi a sufocat pedagogia timpurilor moderne, domnește cuvântul lui Aristotel. Dar acest cuvânt, greu de transmis, parțial restaurat, este citit printr-o grilă secretă.

Prin lectura noastră a *lucrărilor Poetică* și Retorică *,* întâmpinăm cele mai mari dificultăți în a restabili lizibilitatea acestor texte, în toate epocile trecute. În jurul anilor 1660-1680, în Franța, această lizibilitate este definită de o ideologie, de filozofii aflate în conflict, de o experiență socială și economică aflată în proces de răsturnare.

De aceea formulele lui Rapin ne sunt prețioase: niciun critic, niciun

semiotician de astăzi nu ar putea vedea în primul rând în Aristotel vorbind despre literaritate, despre poetică, „natură pusă în metodă”.

2.1. „Natura pusă în metodă.” Astfel, printre fundamentele clasicismului literar, *natura este* cea care oferă materialul, substanța conținutului, ca să spunem așa. Se propune trecerea de la *fizică la un corp metodic de cunoştinţe despre om şi semnele sale.*

în dezvoltarea gramaticii medievale a fost evidențiată (Levis Kelly) . Mai puțin evidente în teoria poetică, aceste împrumuturi din cunoașterea naturii sunt numeroase: *Yanalogia, Varmonia,* dieresis *,* dunamis *, Yethos* („caracter ”) sunt termeni și concepte fizice. În această *natură fondatoare* , viața, și în special gândirea vieții, pune o problemă. În vremea când Descartes încerca să reducă biologia la un mecanism pentru a face *viața* , inclusiv „pasiunile sufletului”, analizabilă în termeni fizici - ceea ce nu se numea încă psihologie era sfâșiat între două sisteme de explicație: unul mecanicist și materialist, celălalt „moral” și teologic.

Între aceste două tendințe, manifeste în „sistemele de filosofie” carteziene din perioada clasică, precum cel al lui Régis, funcționează doctrina semnului, sub numele de logică.

Desigur, teoreticienii clasicismului, asemenea marilor autori numiți mai târziu „clasici”, sunt doar foarte imperfect conștienți de situație. Cititorii lui Aristotel, cu siguranță, și ai retoricii antice, cunoscând mai mult sau mai puțin elementele cartesianismului sau gassendismului, ei practică abia dacă Port-Royal în afară de moralitatea sa, iar dacă Boileau este un admirator sincer al lui Arnauld, nu este în chestiuni de logică. Totuși, teoria port-royalistă a semnului stă în spatele oricărei interpretări a discursului și, în special, a discursului literar.

Fără a repeta elementele binecunoscute, aș dori să spun că simplele opoziții dintre această teorie a ideilor înnăscute și teoriile experienței și senzației (dezvoltate în secolul al XVIII-lea după John Locke), precum opoziția folosită de Foucault între această teorie „dual㔠a semnului și interpretarea „ternară” a Renașterii, nu funcționează sau funcționează prost în semiotica literară. De altfel, ele sunt discutabile chiar și în discursul logic. În *Logica de la Port-Royal,* opoziția cuvânt-lucru trece prin idee, legată sau nu prin „marcare” (atribuirea unei mărci semnului cvasi-indicial) legată de lucru prin reprezentare. Semnul în potențialitate marchează ideea; semnul în funcție, fără a înceta să fie marca ideii, reprezintă lucrurile. Domeniul lucrurilor este natura; ideile fac parte din ea. Domeniul limbajului, al semnelor comunicării umane, este articulat acolo prin

convenție. Însă „arbitrar”, subliniază Arnauld și Nicole, este în sine un cuvânt „echivoc” și nu ar trebui aplicat raționamentului, ideilor marcate arbitrar, dar care reflectă relații naturale și reale.

Găsim acest respect pentru ordinea naturală în teoria clasicismului , care încearcă să o citească în principala sa sursă: Aristotel.

Acum, la Aristotel *(Poetică,* 1), artele limbajului vizate de poetică sunt definite prin caracterul lor comun cu pictura, cu practicile muzicale, cu dansul, adică prin verbul *mimestai,* pe care clasicii îl traduc prost prin „a imita”. *Mimesisul* se află într-adevăr în centrul teoriei clasice și stabilește ca primordială relația dintre artă, *teknê,* însărcinată în esență cu „mimarea” naturii, în special a naturii umane în acțiune. Într-adevăr, cititorii secolului al VII-lea nu au uitat că natura era în primul rând, pentru Aristotel, mișcare, dinamism. Dar mulți au uitat că *mimestai* nu înseamnă a reproduce, a forma un semn perfect iconic, subliniind asemănarea obținută, ci a produce o reprezentare sau mai degrabă o prezentare a obiectului în cauză, ceea ce este în esență, în poetică, un act.

Astfel, cele mai înalte forme ale creației literare, epopeea și tragedia, produc semne ale practicii umane, conform unui scop precis, care este social. Acesta este adevăratul centru al teoriei clasice , toate elementele sale tehnice recunoscute (echilibrul, subestimarea, regulile de timp și loc, „bunul gust”...) fiind doar mijloace pentru atingerea acestui scop. Acest scop, interpretat grosolan la începutul secolului al XVII-lea (la Chapelain, de exemplu), nu este întotdeauna înțeles așa cum îl putem înțelege noi (dar nu a devenit oare Hegel însuși ilizibil în *Estetică* ?).

Obiectivul este dublu semiotic, deoarece *mimesisul* este producerea de semne și semnificații, că este legată atât de fizică , cât și de logică, și că scopul său, legat de *politică ,* este comunicarea socială. Cu siguranță, orice teorie literară abordează aceste dimensiuni inevitabile ale câmpului: „modelarea” secundară a semnelor limbajului - pentru a folosi terminologia sovietică - și comunicarea. Dar în lectura clasică a lui Aristotel, crearea sistemelor de semne este organizată în metode, în clase explicite și vizează un alt avatar al *semnului, predarea,*

2.2. Recursul la antichitate este, așadar, dublu: textele model sunt selectate și constituie o a doua sursă de *mimesis;* Reflecția asupra procesului creației literare (poetica) și comunicării (retorica) este garantată de conformitatea cu reflecția antică și în primul rând cu tratatele lui Stagirit.

În practica literară, intenția de a reprezenta, de a recrea, nu este evident nouă, dar va lua o formă nouă . În mod explicit, trecem de la un sistem liber, unde

„realismul”, adică preponderența imitativă în *mimesis,* alături de munca de purificare, de punere în ordine, de supunere legilor de formare specifice fiecărui tip de discurs, la un sistem organizat în clase ierarhice. Implicit, trecem de la un sistem de corespondențe ontologice, unde semnificația se află *în* lucruri (de exemplu, microcosmosul , semnificantul macrocosmosului), de la un sistem esențial simbolic (în sensul non-peircian al simbolului), la un sistem analitic, conform modelului de analiză oferit de teoria limbajului. Însă această a doua revoluție, mai esențială, este greu de explicat sau teoretizat.

În secolul al XVII-lea, caracterul semiotic și analitic al *mimesisului* este doar implicit, dar este esențial: teatrul lui Racine oferă un exemplu excelent în acest sens.

3. Dimpotrivă, importanța modelului de comunicare literară și a ajustării acestuia este perfect asumată.

Literatura își propune să transmită această reprezentare mimetică, nu doar pentru a testa perfecțiunea sistemului de semne astfel elaborat, ci pentru un efect social, analog cu cel studiat și reglementat de retorică, dar mai general.

Aici, mai multe *concepte aparent semantice,* cel de „bun simț”, cel de „probabil” primesc o valoare *pragmatică între 1660 și 1680.* Din nou, iezuitul Rapin, cel mai lucid dintre teoreticienii clasicismului alături de d'Aubignac, găsește o formulă iluminatoare, tot referitor la *Poetica lui Aristotel* . Aceasta nu este doar „natură pusă în metodă”, ci și „bun simț redus la principii”. Această propoziție trebuie citită analitic: *sensul* are valoarea precisă de „organizare semiotică stăpânită de minte”, *bunătatea* acestui sens nu mai este, așa cum putea fi la începutul secolului al XVII-lea, garantată de Dumnezeu, autor și susținător al sensului lucrurilor; a devenit social. Bunul *simț* din 1680 este o dată esențială a ideologiei, iar întregul efort al cartesianismului după Descartes este de a reconcilia „rațiunea” umană, care coexistă cu Dumnezeu înainte de a-l elimina în producerea acestui simț judecat „bun”, și comunitatea de idei. Dacă Aristotel, model pentru intelectualul clasic, a știut să „reducă acest bun simț în principii”, a fost în măsura în care era în acord cu un adevăr social.

Aici izbucnește paradoxul și chiar viclenia pe care se bazează ideologia clasicismului: acest *bun simț,* asemenea *naturii,* este definit ca o *doxa eternă și absolută* ; rațiunea și subiectul uman, dar și convenienta socială și consensul sunt imuabile. Totul se bazează pe ștergerea istoriei, această istorie, de altfel, criticată ca fiind „singulară”, această istorie care va reapărea în cearta dintre Antici și Moderni.

3.2. O analiză istorică a condițiilor de producție ale acestei teorii ne conduce la observarea în ea a unui conflict între rigoarea defensivă a normelor estetice ierarhice – o imagine probabilă a apărării valorilor aristocratice deja amenințate – și realitatea socială ce trebuie stăpânită. Severitatea doctrinei, nevoia unui sistem de referință atât unic, cât și extern (Aristotel, Anticii) redus la o construcție simplificată) trebuie legate de lupta din jurul Dumnezeului care se ascunde și a monarhului absolut (dublul său) care se dezvăluie. Acum, cuplul format de monarhia absolută cu instituțiile sale (în special ministrul, și anume Colbert) și ascensiunea burgheziei definește complet, odată cu lupta defensivă condusă de aristocrație, condițiile de producție a textului literar în această perioadă, în Franța. Este suficient să studiem relațiile dintre Richelieu și mediul intelectual și literar și să le comparăm cu cele pe care Ludovic al XIV-lea și Colbert le-au întreținut cu același mediu pentru a detecta legăturile dintre mutația politică și mutația ideologică . Desigur, obiectivele exprimate sunt analoage, dar, în vremea lui Richelieu, acestea se confruntă cu o mie de rezistențe exprimate: spiritul baroc , libertinismul, influența unei antichități non-clasice, cea a Italiei și doctrina plăcerii transmisă de autorii francezi ai secolului al XVI-lea. Apoi, ideologia prețioasă, romanticul, lirica barocă vor continua să difere, apoi să perturbe reglementarea literară a „bunului simț". Puțin contează, în cele din urmă, structurile textuale pe care le putem detecta în opere și care contrazic frecvent - clasificările (preclasicismul lui Malherbe, înaintea timpului său; barocul controlat al lui Racine sau La Fontaine, acesta din urmă cu puternice influențe italiene); este structura textuală generală, inclusiv cea a textelor uitate, abandonate de pedagogie etc., care ar trebui luată în considerare.

Însă analiza unui corpus literar social, bazată pe aprecierea sincronă a literarității (nu pe a noastră) și pe circulația socială din epocă (nu pe cea pe care ne-a transmis-o didacticismul istoric), este totuși o operă virtuală, a cărei implementare ar necesita aceeași explorare sistematică pe care „ noua istorie" a inaugurat-o recent .

3.3. Mai ușor de stăpânit, studiul metalimbajului critic și teoretic ne permite să identificăm forțe ideologice. În spatele activității creative, poetice, care a dat naștere unei textualități numite „clasice " printr-o definiție anacronică și complementară (să ne amintim că provine din romantism și că se dezvoltă prin pedagogia burgheză), putem, așadar, descrie, chiar dacă doar sumar , o atitudine teoretică mult mai revelatoare.

În ceea ce privește punctul ridicat aici, definiția socială a „bunului simț" și

a „plauzibilității”, textele sunt destul de clare. Rapin, din nou - dar și Chapelain, Boileau și alții - mărturisesc acest lucru. Primul scrie, referitor la literatură, „trebuie să încercăm să vorbim despre morală în conformitate cu opinia publică” și „(poezia) trebuie să fie în mod necesar o lecție publică de bune moravuri pentru a instrui poporul”.

Aplicate noțiunii cheie de „verosimilitate” care guvernează apoi mimesisul poetic, aceste propoziții dezvăluie o ambiguitate. Verosimilitatea nu este, așa cum s-ar putea crede, o construcție logică ce purifică valorile de adevăr din realitate pentru a extrage virtualul din adevărat (adevărul actualizat - natura - poate deborda această structură). Nici nu este o construcție „științifică”, care opune fenomenului, singularului, întotdeauna „adevărat”, cu raționalizarea sa, generalizarea sa metafizică . Există într-adevăr generalitate, dar socială. Teoretizarea abstracției, purificarea realității care, încă de la greci, a făcut posibile logica, știința și filosofia, dă aici loc unei generalizări a experienței sociale bazate pe o selecție cantitativă controlată. „Bunul simț”, „buna utilizare” a limbajului și „morala bună” sunt sensul, uzul și morala acceptate și apreciate de „opinia publică ”.

Apare atunci o nouă și evidentă ambiguitate. Pseudo- observația sociusului, remarcabilă prin accentul pus pe noțiunea de „uz” și „moravuri”, coexistă cu negarea ideologică a majorității populare concrete. Bizareria referințelor umane la Malherbe (celebrii „croșetași” - adică docheri) sau la Vaugelas devine atunci clară. Aceasta marchează persistența organizațiilor - semiotice ale Renașterii, unde fiecare exemplu este bun, ordinea fiind asigurată simbolic și natural, iar natura singură producând simbolismul său care trebuie doar citit. Dimpotrivă, după 1660, mi se pare că oamenii reali - chiar și evocați accidental și *prin* surprindere - cedează locul unei „opinii publice”, unui public definit prin capacitatea sa de a întruchipa, recepționa și reda abstracțiunile semiotice și morale calificate a priori drept „bune”. Semantica adjectivului „bun” în discursul social, literar și teoretic al vremii deține o cheie a problemei. „Bunitatea” conectează cel puțin două scopuri prin aprecierea etică și estetică: producerea de reglementare socială — folosind imaginea opiniei comune pentru a masca autoritatea absolutistă — și producerea de „bunuri” ideologice, reflecții sau complemente ale bunurilor materiale, a căror economie este în curs de perturbare.

4. Astfel, comunicarea socială, care constituie finalitatea producției $_{\text{poetice}}$, se bazează pe o semiotică a reglementării sociale. Sensul este extras atât din modele

textuale (Aristotel, Cicero sau Quintilian, de exemplu, la nivelul metalimbajului; Homer, Virgil sau Horațiu la nivelul discursului estetic), cât și dintr-o imagine a opiniei sociale. Decalajul istoric dintre cele două este negat. Finalitatea autoritară în al doilea punct este negată, iar sursa autorității este transferată într-un trecut sociologic inocent.

Negarea autorității, poliției și politicii - totuși asumată și explicită în metadiscursul modelului aristotelic_____
este posibilă prin utilizarea unui concept funcțional: pedagogia . Acest concept este important în măsura în care termenul și noțiunea de „clasicism" s-au dezvoltat abia în contextul pedagogiei burgheze din secolul al XIX-lea. Ideea unui clasicism apăruse într-adevăr într-un context complet diferit, polemic și internațional în jurul anului 1810 și corespundea atunci revoluției referințelor ideologice; dar acest concept este anulat de cel care a apărut din el. Abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea s-a manifestat o intenție politică , cel puțin în Franța, alăturându-se în profunzime scopului sistemului observabil în secolul al XVII-lea.

4.2. Însă pedagogia clasicismului în secolul al XVII-lea are, evident, o structură complet diferită de cea a celei de-a Treia Republici. Este, în primul rând, o pedagogie a respectului, adică a reproducerii fidele bazate pe judecăți de valoare pozitive stabile. Spre deosebire de secolul al XIX-lea, această reproducere este creativă: este, asemenea mimesisului poetic, o reprezentare productivă. Respectul pentru rațiunea întruchipată de textele antice produce, de asemenea, „bun simț"; respectul pentru realitatea remodelată de opinia publică produce, de asemenea, o nouă realitate și modelează opinia. Pentru clasicism , reproducerea permite producția, reprezentarea permite prezentarea , predarea este etimologic „punerea în semne".

5. program exact *mimetic* se bazează pe un triplu dinamism , exprimat de Boileau, când scrie:

„Trebuie să combinăm plăcerea cu soliditatea și utilitatea."

Plăcerea este evident împrumutată din estetica preclasică și, în special, din Renașterea italiană. Dar aici este limitată și redefinită de alte elemente și devine mai degrabă un mijloc de a le transmite. Plăcerea este atunci ceea ce permite mașinii de semnificare și comunicare să funcționeze. Însă instituirea și organizarea semnelor, apoi transmiterea lor, sunt justificate doar de „solidul" și

„utilul”. Putem vedea în aceste două noțiuni valorile pozitive ale semanticii și pragmaticii.

Foarte pe scurt, „solidul” este relația corectă dintre semnificant și semnificat, dintre mimesis și obiectul său, dintre semantica discursului și valorile logice. Solidul este ceea ce rezistă și durează: durata și duritatea legăturii de semnificare, de prezentare, fondată de natura semnificabilă, exprimabilă, mimetică a realității.

Cât despre „utilul” literar, acesta este, după cum spunea un alt clasic, Chapelain, ceea ce duce la „instruirea lumii și beneficiul comun”. Scopul universal al educației este o reflectare naivă a imaginii fictive a culturii: în cearta dintre Antici și Moderni, toți anticii sunt greci și latini, toți modernii sunt francezi, italieni și, în mod excepțional, spanioli (se citează Lope de Vega, Cervantes). Această îngustă definiție culturală este necesară pentru a păstra unitatea semiotică ce organizează imaginea lumii. Decalajul istoric dintre Antici și Moderni nu este doar negat, ci cei doi termeni de comparație sunt ei înșiși simplificați, până în punctul în care, pentru cei mai puri susținători ai clasicismului, literatura...

„Modern” nu poate fi decât un semn al cărui semnificat este discursul antic, este prin urmare un metalimbaj. Mimesis se descompune în două și reprezintă o primă reprezentare, mai apropiată de reprezentatul său. Nu este acesta sistemul oricărei hermeneutici: referința la discursul fondator, Biblia, Coranul sau filosofia socratică, se bazează pe ideea unei relații mai strânse, mai primitive, între acest discurs și referința sa ontologică? În mod similar, cea mai îndepărtată istorie a fost mult timp citită ca o reprezentare fidelă a stării naturale.

Ne-am putea întreba, într-o perioadă în care revelația divină este abia pusă la îndoială în interpretarea lumii, despre alegerea unui discurs extern, specific uman, ca garanție a autenticității. Această alegere reflectă, încă din Renaștere - cu numeroase încercări anterioare - dezintegrarea universului de referință iudeo-creștin, pe care discursul științific, mai ales de la Francis Bacon încoace, îl va dizolva în cele din urmă.

4.3. În orice caz, semiotica implicită clasică, care duplică și completează semiotica explicită din Port-Royal, aplică un tratament în oglindă literaturii și tuturor sistemelor de modelare secundară, culturii.

Descoperirea Antichității, numită pe bună dreptate „clasică” (abia începând cu secolul al XVIII-lea), oferă textele model pentru activitatea literară.

Discursul filosofic și retoric grecesc și latin oferă, nu o analiză, ci un sistem de reguli de producție. Capabile să producă astfel de texte, care au fost adesea citite greșit, înțelese greșit și chiar criticate de-a lungul secolului al XVII-lea, regulile *Poeticii* și Retoricii *sunt* împrumutate și transferate în contemporaneitate. Comparația dintre textele moderne și cele antice (acestea din urmă fiind filtrate, reduse conform modelului generativ menționat) și cea care împrumută texte moderne cu presupusele rezultate ale aplicării unor reguli extrase din Aristotel, Longinus sau Quintilian, dau rezultate diferite și în mare măsură arbitrare. Interacțiunea dintre aceste două procese și modul în care sunt reglementate - definesc întreaga critică literară din Franța secolului al XVII-lea, între 1620 și 1700. „Clasicismul" este, dacă cuvântul are un sens precis, un set de alegeri și ajustări, în gestație înainte de 1660, definite aproximativ la acea vreme, rezumate și diseminate de Boileau, ilustrate într-un mod foarte parțial de câțiva scriitori, în special cei din timpul domniei lui Ludovic al XIV-lea.

Însă practica textuală este utilizată de critică ca element al modelului semiotic, în timp ce „clasicismul" care ne interesează este o producție, cu siguranță în conformitate cu aceste reguli manipulate, cu această imitație deliberată, dar mai ales cu concepția analiticității semnului arbitrar în limbaj, dezvoltată de Arnauld, Nicolas și Lancelot și, poate, și cu analiza eficacității comunicative și sociale a semnului, inaugurată de Bacon și Hobbes.

5. Una dintre noțiunile semiotice esențiale ale clasicismului este cea de „clasă", în sens logic. De fapt, rigoarea unei clasificări a discursurilor, legătura sa cu o clasificare a obiectelor narative, cu o clasificare a legilor productive și a efectelor intenționate, este cea care definește clasicismul, mult mai mult decât teoriile pe care le împrumută de la Aristotel, de exemplu.

Doctrina „genului" literar nu este specifică acestui clasicism francez, dar este aplicată acolo cu o rigoare maniacală. Genul este atunci un sistem care atribuie fiecărui text care îl ilustrează o structură tipică, discursului care îl întruchipează un „ton" precis (implicând o sintaxă, un lexic), totul conform unui sistem ierarhic de valori, de la sublim la grotesc.

Obiectele și temele narative – și prin intermediul lor lumea – pot fi legate de semnificanții lor doar prin intermediul acestor coduri intermediare. Hipercodarea este mai importantă decât detaliul fiecărui cod, cu elementele sale generale bine recunoscute (legile echilibrului părților, unitățile, semantica subestimării etc.) și elementele sale specifice . În raport cu activitatea discursivă de ansamblu, efortul clasic este îndreptat către o distribuție a modelelor. Astfel, modelarea este

comentată, dacă nu chiar reglementată, într-un mod mai clar decât în perioadele baroce.

De fapt, în spatele sistemului ierarhic moștenit din trecut, există o ajustare funcțională mai precisă, care beneficiază de acest sistem. Arsenalul de reguli, atribuirea indicilor de proprietate pentru un gen sau altul, elementelor lexicale și regulilor gramaticale, permite rafinarea teoriei practicii, așa cum vedem la nenumăratele arte poetice care au redescoperit claritatea analitică antică în secolul al XVII-lea.

Analiticitatea stabilită de cartesianism, mai mult decât o teorie a comunicării moștenită din trecut, este cea care definește originalitatea clasicismului și îi asigură unitatea.

Această analiticitate, așa cum a arătat Foucault, este legată de nașterea economiei politice, dar și de eșecul științei omului – și deja al fiziologiei – la Descartes. O găsim în mecanica pasiunilor, dar transcendată de poezia discursului dramatic și de articularea sa cu narativitatea, la Racine. O găsim în analiticitatea socială a lui Molière. O găsim în morala combinatorie a lui La Rochefoucauld.

Aceste diverse elemente, care rezultă din structura discursurilor literare, sunt destinate, pe de o parte, să producă un efect social, pe de altă parte, să realizeze un ideal estetic.

Al doilea obiectiv este cel explicit și comentat de critică , dar primul este cel care dă naștere la acceptări și respingeri, la succese și eșecuri literare.

Eficacitatea lui Boileau, „utilitatea" sa, sunt în permanență puse sub semnul întrebării: teatrul lui Molière, cu critica sa socială, inițial celebrată de Boileau ca fiind corectă din punct de vedere estetic, este ulterior criticată ca fiind prea populară. Critica se referă aparent la un punct al clasificării ierarhice menționate mai sus, dar în realitate la pericolele unui efect de comunicare necontrolat. Același lucru este valabil și pentru conținutul social. Pentru *Povestirile sale,* La Fontaine este atacat la un nivel explicit moral: conflictul dintre sexualitate și catolicism este deschis și scutește de infidelitate. Dar adesea, critica conținutului se ascunde în spatele regulilor decenței, ale bunului gust, care permit toate controalele. Moralitatea machiaveliană periculoasă a lui La Fontaine din *Fabulele sale* poate să fi trecut neobservată sau să fi fost privită cu - indulgență, nu numai din cauza ambiguităților sale, ci și pentru că genul fabulei era mai puțin supus controlului decât, de exemplu , tragedia: o chestiune de ierarhie și clasificare, din nou.

5.2. O altă caracteristică a clasicismului, de data aceasta legată de teoria semnului, este respingerea nominalismului și credința într-o relație nearbitrară între idee și lucru, ideea fiind marcată arbitrar prin nume. Structurile și funcționarea realității sunt controlate de articulațiile ideilor. De aici și importanța capitală a noțiunii de „claritate" legată de „ordine" și de supunerea cuvântului, este transmiterea unui conținut mai mult decât adevărat, adică deopotrivă adevărat, acceptabil, făcut comprehensibil și transmisibil („adevăratul similar" este un aspect) în slujba efectului social.

Se pare astfel, în final, că doctrina clasică, bazată pe o referință ideologică transpusă (Aristotel și întregul model antic indus), corespunde unui corpus de judecăți și prescripții care ascunde două sisteme conceptuale subiacente: teoria analitică a rațiunii și a sensului, o extensie a teoriei mecaniciste a naturii (Descartes) și o doctrină a reglementării sociale, în esență conservatoare, moștenită de la Aristotel și care extinde scopul său politic . Nici una, nici cealaltă nu sunt presupuse; ambele funcționează ca forțe printre altele într-un conflict, în criza culturală care acoperă o contradicție mai profundă.

Completând abandonarea sistemelor simbolice, teologice, adesea nominaliste ale Evului Mediu, care au continuat să funcționeze în perioada Renașterii și a Barocului, cel puțin în ficțiunea poetică , clasicismul francez, în construcția sa riguroasă și senină, ascunde o nouă ruptură: eclipsa progresivă a lui Dumnezeu și a semnului său uman: monarhul absolut, în favoarea puterii lent crescânde a economiei, a capitalismului burghez. Mimesisul organizat și strict articulat al domniei lui Ludovic al XIV-lea nu va dura mult; prin Voltaire și Diderot, va duce la un alt mimesis, unde ideologia socială este expusă goală, iar acestea vor fi romantismul și romanul balzacian.

Abia atunci vom inventa, pentru a-l combate, această denumire de „clasicism " care ne permite să distingem în confuzia datelor obiective o construcție semiotică studiabilă.

INTERVENŢIE

POVESTEA TEORIEI SEMIOTICE

AUGUSTO PONZIO

NOTĂ INTRODUCTIVĂ

Contribuțiile din această secțiune evidențiază unele dintre momentele din istoria semioticii, referindu-se și la autori care, în diviziunea oficială a științelor, par să aparțină unor domenii științifice diferite și al căror interes pentru chestiuni de ordine a semnelor a fost adesea trecut cu vederea, un interes care, în unele cazuri, precede însăși constituirea semioticii ca disciplină specifică. Într-o istorie a teoriilor semiotice, cu siguranță nu se poate ignora un autor precum John Locke, care printre „cele trei mari provincii ale lumii intelectuale" identifică, în Ktfiry, „cnqijieiw'rixr)" sau „doctrina semnelor", sau Piotr Bogatyrèv, care, împreună cu Roman Jakobson și Mihail Bakhtin, este una dintre cele mai semnificative figuri ale semioticii slave. Ca să nu mai vorbim de importanța întoarcerii la gândirea greacă, cu referire specială la stoici și epicurieni. Dar nu mai puțin semnificativă este posibilitatea de a găsi o dezbatere semiotică în domenii teoretice și între autori acolo unde te-ai aștepta mai puțin. Deosebit de semnificativă în acest sens este chestiunea galileeană a petelor solare. Umberto Eco, în discuția sa cu Thomas Maldonado din lucrarea „Cui îi este frică de telescop ?", se referise deja la problemele iconismului în raport cu formarea științei astronomice. Din această perspectivă, o incursiune în concepțiile lingvistice ale unui autor precum Giacomo Leopardi este la fel de interesantă, care, așa cum a arătat Lo Liparo, sunt departe de a fi marginale față de propria sa concepție materialistă . În mod similar, se poate conjectura, pe baza unei anumite concepții despre semioză, înscrierea lui Franz Brentano în istoria teoriilor semiotice.

Această secțiune de lucrări nu are nicio pretenție de sistematicitate: este suficient să spunem că au fost omiși autori importanți precum Morris și Husserl. Mai mult, chiar și printre cei care apar, sunt luate în considerare doar anumite aspecte; astfel, de exemplu, este examinată doar chestiunea relației dintre timp și semn în operele lui Saussure, Wittgenstein, Peirce și Bakhtin.

Un alt aspect care nu poate fi trecut cu vederea într-o istorie a teoriilor

semiotice (și unele contribuții se referă, de fapt, la el) sunt cele care privesc, ca să spunem așa, „problemele de graniță”: relațiile dintre semiotică și teoria cunoașterii, dintre semiotică și logică, dintre semiotică și lingvistică.

Lucio MELAZZO

DE SEMIOTICĂ ȘI DE LINGVISTICĂ

Cel care argumentează invocând autoritatea nu își folosește intelectul, ci memoria (LEONARDO DA VINCI)

Cu câțiva ani mai târziu decât lingvistica, semiotica manifestă acum și ea un interes evident pentru trecutul său . Acest fenomen este, fără îndoială, de mare importanță și va prezenta probabil o multitudine de fapte și teorii neexplorate anterior.

Această discrepanță în dezvoltarea „paralelă" a celor două discipline, această întârziere a semioticii în raport cu lingvistica, poate părea ciudată, având în vedere strânsa „înrudire" care s-a dezvoltat inițial între cele două în cadrul panoramei științelor umane din secolul al XX-lea. Investigarea motivului pentru aceasta depășește scopul acestei scurte expuneri, dar ar fi cu siguranță interesant de văzut în ce măsură acest interes al semioticienilor pentru trecutul disciplinei nu poate fi legat de nevoia percepută de o rediscutare a relației dintre lingvistică și semiotică.

Dacă, așa cum confirmă ceea ce s-a întâmplat în trecut, de exemplu, în fizică, biologie sau psihologie, apariția în rândul semioticienilor a unei dorințe de a investiga istoria disciplinei lor coincide cu nevoia mai mult sau mai puțin clar percepută ca semiotica să depășească faza inițiativelor individuale spontane și generoase și să stabilească un aparat teoretic unificat și articulat, atunci nu există nicio îndoială că ceea ce se confruntă semiotica nu este altceva decât o problemă de identitate. Apariția acestei probleme de identitate într-o disciplină precum semiotica, relativ recentă și care începe, de asemenea, să câștige recunoaștere academică, este în cele din urmă de înțeles, dar în acest caz specific, un impuls va fi fost oferit și de conștientizarea faptului că acum este aparent obiectiv imposibil să ne referim, ca în trecut, la lingvistică, care, la rândul ei, urmează astăzi căi adesea opuse unele altora și, în orice caz, destul de diferite de cele ale semioticii. De la identificarea conceptului de semn și a nucleului sistematic al *limbii,* în care acesta își găsește sprijinul, lingvistica a parcurs, de fapt, un drum lung în cele mai

disparate direcții, atât de mult încât semiotica, care s-ar putea referi la ea pe această bază comună, se află astăzi în situația de a proceda autonom la organizarea propriului *corpus teoretic* .

În lumina acestei premise, devine cu siguranță interesant să încercăm să examinăm, chiar dacă pe scurt și mai degrabă în treacăt, două momente diferite dintr-o istorie care ar putea interesa, poate, cele două discipline. Deși îndepărtate în timp unul de celălalt, aceste două momente pot fi apropiate și comparate datorită apariției în ele a unei linii argumentative similare care conduce la problema centrală a semnului (').

Înainte de a intra însă direct în subiect, ar fi util, pentru a evita neînțelegeri inutile și critici facile, să facem câteva precizări cu privire la modul în care trebuie procedat atunci când se scrie istoria unei științe.

A scrie istoria unei științe nu înseamnă atât recompunerea hărții - formulărilor concludente în care știința examinată s -a revelat de fapt, ci mai degrabă identificarea strategiilor și tacticilor de modelare a subiectului luat în considerare din când în când, strategii și tactici în virtutea cărora s-a ajuns la formulările concludente menționate anterior ([2]). Nu se scrie istoria unei științe - procedând la o simplă listă a modelelor care s-au succedat în cadrul științei respective, ci este necesar să se reconstruiască procesele de cunoaștere în virtutea cărora au fost construite modelele. Acest lucru se poate spune în măsura în care se admite că faptele observaționale nu sunt date în sine înainte și independent de constituirea științei care se ocupă de ele și de angajamentul fiecăruia dintre lucrătorii acesteia. Datele naturale există, fără îndoială, dar nu se poate susține că faptele observaționale constituie o bază naturală de la care trebuie să pornească toate. Chiar și faptele observaționale de la care pleacă fiecare sunt, de fapt, rezultatul unei activități selective și delimitative, dacă este adevărat că nu avem la dispoziție *ab imita* un obiect frumos și definit, de care să fie suficient să luăm cunoștință, ci că este mai degrabă necesar să-l constituim în cursul observației și al considerentei pe care o facem despre ea ([3]). Construirea unei teorii științifice este echivalentă cu elaborarea unui complex sistematic de concepte conectate în mod corespunzător și capabile să explice, la diferite grade de generalizare, un set bine definit de fapte observaționale. Fiecare dintre lucrătorii dintr-o știință se ocupă de alcătuirea unui sistem de noțiuni capabile să explice un set non-aleatoriu de fapte observaționale ([4]). Cele două serii diferite de obiecte care tocmai au fost menționate , cea a faptelor observaționale și cea a noțiunilor teoretice, sunt în mod clar corelate între ele. Noțiunile teoretice sunt, de fapt, rezultatul unei activități

care vizează în mod specific explicarea faptelor observaționale. Această activitate, cu siguranță nu aleatorie, ci mai degrabă specifică și determinată, poate fi identificată în sens larg cu ceea ce am numit mai sus procese de cunoaștere. Tocmai procesele de cunoaștere utilizate permit practicianului să treacă de la nivelul faptelor observaționale la cel al teoriei. În acest moment , nu este improbabil să admitem că schimbarea istorică din cadrul unei științe afectează nu numai nivelul teoriilor, ci și pe cel al faptelor observaționale și nivelul intermediar al proceselor de cunoaștere . Ceea ce se schimbă, așadar, nu ar fi doar soluțiile teoretice, ci și domeniile faptelor observaționale și sistemele cognitive utilizate. Schimbările din cadrul unei științe vor depinde, așadar, cu siguranță de calea deja parcursă și de sarcinile puse la un moment dat, dar și de alți factori, alții decât principiile, ipotezele și rezultatele științifice, care intervin pentru a exercita influențe, a determina orientări, a produce inversări de tendințe și așa mai departe. Va fi apoi vorba de a pune în joc elemente precum cele privind educația fiecărui cercetător în parte a științei în cauză, ideologia științifică și neștiințifică în vigoare din când în când, plasarea științei în cauză în contextul altora, statutul celor dintre acestea care sunt în cele din urmă considerate similare și așa mai departe, pentru a încerca să se determine în ce măsură acestea ar fi putut influența alegerea faptelor observaționale, adoptarea procedurilor de cunoaștere și elaborarea teoriilor.

Cele spuse în linii mari par a fi bine confirmate de lingvistică, care în acest domeniu nu se deosebește în niciun fel de alte științe. La fel ca și istoria altor științe, istoria lingvisticii este, de asemenea, o istorie a teoriilor și a câmpurilor faptelor observaționale presupuse a fi pertinente, în ciuda faptului că cercetătorii săi s-au preocupat întotdeauna de un *singur* tip de lucru care poate fi etichetat drept „limbaj” sau „limbă”. În realitate, așa cum s-a demonstrat suficient acum, aceste etichete au ascuns întotdeauna și continuă să ascundă cele mai diverse și disparate specificații. În ceea ce privește situațiile din trecutul mai mult sau mai puțin îndepărtat al disciplinei , există deja mai multe lucrări care, tratând modalitățile în care, în momente diferite, am abordat masa eterogenă a manifestărilor limbajului uman, au contribuit la evidențierea modului în care concepțiile despre „limbaj” se pot schimba în timp și cum acest lucru are un impact asupra determinării însuși a cadrului studiilor ([5]). În ceea ce privește însă situația actuală a lingvisticii, dintr-o delimitare diferită a faptelor observaționale pertinente derivă cele mai diverse direcții, foarte diferite între ele și limitate la domenii disparate și la școli contrastante, urmate astăzi în cadrul disciplinei de către profesioniști ([6]).

Totuși, nu intenționăm să insistăm aici asupra schimbării punctelor de vedere din cadrul lingvisticii . Mai degrabă, am dori să propunem cititorului reflecției despre cum este posibil să găsească, în diferite momente ale istoriei disciplinei, chiar dacă sunt foarte îndepărtate unul de celălalt în timp , anumite coincidențe non-triviale. Aceasta este o posibilitate neexclusă de cele spuse mai sus și, într-adevăr, confirmată de o atitudine istorico-grafică ce se materializează foarte adesea în cercetările precursorilor care au avut meritul de a porni de la o selecție de fapte observaționale pe care lingvistul-istoriograf le consideră, de asemenea, pertinente și care au ajuns probabil la ipoteze similare cu cele la care lingvistul-istoriograf este dispus să subscrie ([7]).

Examinarea coincidențelor servește, pe de o parte, la evidențierea modului în care o delimitare similară a faptelor observaționale pertinente și o similaritate a ipotezelor nu sunt suficiente pentru a garanta o suprapunere parțială a diferitelor episoade din istoria disciplinei și cum diferența este întotdeauna garantată de incidența variației celorlalți factori despre care s-a spus mai sus că intră oricum în joc, dar, pe de altă parte, poate servi la arătarea modului în care anumite fenomene pot stimula formarea conceptelor și teoriilor.

Primul dintre cele două momente pe care intenționăm să le comparăm ne introduce pentru o clipă în contextul dezbaterii filosofice greco-elenistice. S-a spus că ceea ce pare decisiv în acel moment în speculațiile privind limbajul nu mai este atât legătura sa cu dialectica, nici relația sa cu lucrurile sau gândirea, ci mai degrabă faptul că oamenii vorbesc și se înțeleg unii pe alții. Întrebarea care se pune este atunci cum pot oamenii să formeze și să pună împreună cuvintele în așa fel încât să se înțeleagă unii pe alții. În termenii în care este formulată, problema ajunge și să-i pună pe toți la îndoială originea limbajului, astfel încât dezbaterea se polarizează pe contrastul dintre un caracter tpuaei opus unuia ttéaa al limbajului și înlocuirea celui de-al doilea termen al opoziției, Oserei, cu cel mai vechi vópxp ajunge să fie, printre altele, un semn al faptului că ceea ce interesează nu mai este limbajul ca produs, ca rezultat al vópoi în acțiune, ci mai degrabă - activitatea care a produs și produce limbajul ([8]). Toate acestea sunt, fără îndoială, corecte și sunt legate în mod firesc de marea valorizare a individului uman, a subiectului care ajunge acum în prim-plan în filosofia elenistică. Nu trebuie trecut cu vederea, însă, faptul că această preocupare reînnoită pentru problemele lingvistice este legată de un angajament față de chestiuni mai generale ale cunoașterii. Astfel, de exemplu, într-o lucrare a noastră de acum câțiva ani ([9]), am arătat cum, în cadrul general al unei noi teorii complexe a cunoașterii, limbajul

devine pentru filosofii stoici forța activă și operatoare cu care omul își constituie și transmite experiența. Activitatea de dobândire și transmitere a experienței este, de fapt, caracterizată, potrivit gânditorilor stoici, prin producerea de entități exprimabile, care pot fi exprimate prin intermediul unei emisii fonice în scopul verificării experienței în sine sau în scopul stabilirii comunicării. Dobândirea și transmiterea experiențelor, prin urmare, nu poate avea loc decât atunci când cineva a stăpânit indicii verbali ai limbajului, iar entitățile exprimabile, pe care se articulează discursul intern neexprimat, corespund și identifică o stare de experiență. Aceste entități, atunci când sunt aduse la exprimare de către semnificanți, devin efectiv exprimate din entități exprimabile și constituie semnificațiile. Datorită interesului lor, în primul rând pentru aceste entități exprimabile, stoicii ajung apoi să reînnoiască destul de profund concepția semnului lingvistic, care fusese deja considerat de Platon și Aristotel sub aspectul triplei distincții de semnificant, semnificat și obiect, și consideră indispensabil să se dedice unui studiu gramatical intens ([10]).

Pare evident, și cu aceasta trecem la al doilea dintre cele două momente pe care ne-am propus să le comparăm, că viziunea stoică asupra semnului lingvistic amintește cumva de cea saussuriană, pe care un lung efort exegetic a scos-o progresiv la iveală printr-o redescoperire răbdătoare și o interpretare perspicace. Saussure se întreabă, de asemenea, cum se întâmplă ca oamenii să se înțeleagă între ei atunci când vorbesc, dar poate că problema cunoașterii transmise prin semnificații nu este predominantă la el. În schimb, Saussure întemeiază, și nu ar fi putut să o facă printre stoici din motive evidente legate de educația personală a savantului, de dezvoltarea cunoașterii și de impactul altor factori foarte disparați, semnul în social și în conceptul de sistem. O discuție despre aceste motive este, de altfel, diluată în introducerea și notele cu care T. De Mauro și-a însoțit traducerea din *Cours* și cu care suntem cu toții familiarizați. În cele din urmă, merită menționată o dificultate comună ambelor perspective, stoică și saussuriană: ambele se confruntă cu problema tratării coerente a semnificațiilor , dat fiind că, pentru ambele, se poate vorbi în mod rezonabil despre sensul unei propoziții întregi sau al unor părți ale acesteia.

Dar să ajungem acum la concluziile pe care ni le sugerează comparația anterioară.

Există o lingvistică care are drept obiect semnul lingvistic și există o semiotică care are drept obiect semnul. Cele două obiecte teoretice sunt diferite. Dacă, însă, chiar lăsând la o parte inversarea abordării semiologice saussuriene - realizată de R. Barthes, semnul lingvistic se încadrează în clasa mai largă a

semnelor, atunci și limbile pot fi studiate prin semiologie, așa cum sunt studiate de alte științe. Concluzia pare evidentă, dar, odată trasă, se pune imediat întrebarea care este caracteristica specifică ce distinge semnele lingvistice de alte semne, întrebare care, de altfel, implică, ca o consecință a numeroaselor aplicații ale semioticii în diverse domenii, identificarea caracteristicilor specifice fiecărui tip de semn (").

Acest lucru, însă, nu pare să-i preocupe pe semiologii care, pornind de la fundamentele lingvisticii, au extras din aceasta instrumente conceptuale și le-au testat în domenii diverse precum antropologia și diverse forme de comunicare artistică. În toate aceste abordări, noțiunea de semn variază de la o definiție largă, ca să spunem așa, care admite obiecte și comportamente semnificative de orice fel, la una mai restrânsă, care include doar semnale voluntare. Ceea ce au în comun , însă, este o linie comună de cercetare a structurilor cognitive înrădăcinate social: se recunoaște o facultate simbolică generală și se identifică tehnici comunicative specifice guvernate de principiul arbitrariului. Sarcina semiologului este, așadar, de a face explicite aceste sisteme cognitive, care sunt recunoscute ca având o realitate psihologică și o sancțiune socială. Indiferent de tipul de entitate care formează codurile, o chestiune care face și obiectul analizei semiologilor, sensul capătă astfel un rol principal în reflecția semiotică, deoarece, printre altele, constituie legătura dintre diferitele coduri și realitatea culturală și stabilește relația dintre coduri și utilizările făcute din ele.

Toate acestea par adevărate pentru lingvistica cea mai apropiată de semiotică. Într-adevăr, dacă ne întrebăm ce impact a avut teoria semnelor asupra studiilor lingvistice, se pare că, în lumina a ceea ce s-a produs pe această linie, putem spune că cele mai mari progrese s-au înregistrat în înțelegerea aspectului semnificației. Aspectul semantic a fost întotdeauna privilegiat, iar rezultatele obținute, de la relativismul lingvistic la ipotezele despre modul în care se constituie semnificațiile, au fost utilizate pe scară largă chiar și în afara lingvisticii.

Multe dintre diversele lingvistici existente astăzi, însă, nu manifestă nicio dorință de a prioritiza sfera semantică. Deși suntem poate încă departe de momentul în care, comparând rezultatele, vom ajunge la o judecată asupra gradului de productivitate al abordărilor și poate chiar la integrarea lor, rămâne cert că noțiunea de semn a rămas în multe cazuri literă moartă. Pentru aceste lingvistici, punctele de contact cu semiotica sunt inexistente.

(') Firește, puținele pagini care urmează nu pretind să abordeze *pe deplin* problema complexă a relației dintre lingvistică și semiotică. De fapt, pretenția de a rezolva o problemă atât de spinoasă, pentru cineva interesat de ea ca lingvist preocupat în primul rând de clarificarea propriului domeniu specific, este pe de o parte

nepotrivită în acest context strict „semiotic” și, pe de altă parte, trebuie susținută atât de competențe semiotice, cât și de cele lingvistice.

([2]) Dintre numeroasele lucrări în care este formulată o atitudine epistemologică de acest tip, le citățm aici doar cu titlu orientativ pe cele conținute în J. PIAGET ȘI COLAB., *Logique et connaissance scientifique,* Paris, 1967.

(') Având în vedere aceste premise, istoria unei științe nu este adăugată din exterior științei în sine, ci ajunge să devină parte integrantă a acesteia, contribuind, printre altele, la clarificări adecvate. Aceasta este o idee deja exprimată în K.R. POPPER, **The logie of scientific discovery*,* Londra 1934 și în T.S. KUHN, **The structure of scientific revolutions*,* Chicago, 1962.

(*) Evident, aici sensul cuvântului „a explica” trebuie extins pentru a include posibilitatea de a face predicții.

(5) Într-adevăr, nu credem că este riscant să susținem că o bună parte din numeroasele studii despre istoria lingvisticii publicate în ultimii douăzeci de ani pot fi ușor interpretate în această lumină.

(6) Astfel, astăzi devine adesea evident că dezacordurile dintre lingviștii aparținând unor școli diferite nu privesc atât de mult soluțiile teoretice, cât setul de fapte observaționale pertinente pe care au fost construite aceste soluții.

(7) Mai mult, această atitudine este contrabalansată de opusul celor care nu ezită să minimalizeze un trecut cu care nu găsesc niciun motiv să fie de acord.

(') În acest sens, a se vedea H. STEINTHAL, *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen! und Römern,* Berlin 1890M891 [2], voi. I, p. 319 și urm.

(') Vezi L. MELAZZO, *Teoria semnului lingvistic la stoici,* în «Lingua e stile», X, 1975, pp. 199-230.

([10]) În ceea ce-i privește pe Platon și Aristotel, vezi ce se spune la pagina 212 a articolului nostru citat în nota anterioară.

(") În ceea ce privește semnele lingvistice, de exemplu, s-a spus de mai multe ori că caracteristica lor specifică este constituită de omnipotența semantică

KEIR ELAM

Originea și infinitatea semiozei în gramatica lui Alexander Top

Contribuția mea reprezintă mai degrabă un exercițiu metaistoriografic, abordând problema *cadrului analitic și epistemologic pe care* un istoric al teoriilor semiotice ar trebui să îl utilizeze pentru a delimita, în special, contribuțiile *minore* aduse acestei ramuri de istoria ideilor. Mai precis, problema pe care aș dori să o abordez se referă la legitimitatea, în reconstrucția metalingvistică a teoriilor definibile ca primitive, mistice sau, în orice caz, hotărât pre-științifice, a proiectării asupra lor a paradigmelor epistemologice contemporane care ar putea evidenția anumite potențialități ascunse, „suprimate" sau chiar contrare pozițiilor explicit enunțate. Acest lucru se face pentru a defini ceea ce considerăm a fi posibila lor apartenență, deși marginală, la istoria semioticii propriu-zise și nu doar la cea a teologiei, misticismului sau superstiției. Riscul pe care îl asumăm într-o astfel de operațiune este parțial același care stă la baza modelelor cognitive ale istoriei *tout court:* acela al unui epoc-centrism convenabil. Însă când este vorba de un obiect, cum ar fi o teorie semiotică, care este deja metalingvistică în sine, atunci tentația, și poate chiar necesitatea, unei remodelări în lumina evoluțiilor ulterioare devine enorm de puternică.

În acest scop, așadar, examinez un text renascentist care, în ceea ce ar putea fi definit drept croistoria semioticii – adică cadrul global al liniilor generale și al marilor sisteme teoretice – nu ar primi, cel mai probabil, decât un colț îngust, unul împărtășit de multe texte contemporane, întrucât lucrarea în cauză pare, pe baza tezei sale principale, a fi caracterizată de poziții codificate, dacă nu chiar înapoi, în raport cu, de exemplu, grandioasa ruptură epistemică produsă de o carte care a apărut aproape contemporan, „ *Avansul învățării"* de Francis Bacon .

Textul la care mă refer este un tratat englez puțin cunoscut despre istoria alfabetelor, *„Frunza de măslin"* de Alexander Top, publicat în 1603. Istoria strict gramaticală a lui Top, cu siguranță nu lipsită de interes pentru grija cu care autorul își construiește arborii diacronici ai sistemelor grafemice, care anticipează într-un fel tabelele evoluției fonetice favorizate de lingviștii istorici ai secolului al XIX-lea, este precedată de un eseu despre originea limbajului și, am spune, a semiozei

în general. Acest eseu introductiv este cel care ne interesează în acest context. Teza sa centrală, elaborată liber pe tema Genezei , este destul de recurentă în epistemologia renascentistă și poate fi rezumată rapid astfel: originea limbajului este imediat divină și poate fi găsită în formularea, la sfârșitul primei săptămâni a Creației, a celor 22 de caractere ale alfabetului ebraic, scrise direct pe primele 22 de lucruri create pe pământ. Aceste caractere ale alfabetului ebraic au servit drept limbă universală, combinate ulterior în cuvinte și sintaxă de către Adam, pe măsură ce fenomenele pământului s-au dezvoltat, până la Potop, după care fiii lui Noe, împrăștiați pe pământ, au stabilit noi culturi și noi alfabete , astfel încât contactul imediat inițial dintre grafem și obiect s-a pierdut și a început în schimb evoluția treptată și profuzia sistemelor.

Acum, presupozițiile ideologice, precum și fundamentele filosofice ale gramatologiei lui Top, sunt destul de evidente. Dacă teismul său este mai mult sau mai puțin evident, graficismul extrem pe care îl afișează este mai puțin evident, și anume privilegierea absolută a *gramme-ului* față de *phone.* Printre contemporanii și predecesorii imediați ai lui Top în domeniul teoriei semnelor grafice din Anglia, și în special în tratatele ortografice extrem de influente de la sfârșitul secolului al XVI-lea, a predominat un fonism aproape maniacal , așa cum se poate observa în programele de reformă a alfabetului englez prin observarea foarte atentă a fonemelor (chiar dacă, trebuie spus între paranteze, din această poziție, ortografiștii ajungeau adesea, în mod paradoxal, la ipostazia literei în sine, ca și cum fiecare caracter ar fi avut propria natură fixă). Astfel, pentru reformatorul John Hart, de exemplu, un sistem care conținea litere mari și mici reprezentând un singur fonem era de neconceput *(An Orthography* , 1569). Francis Bacon a exprimat o versiune moderată a fonismului, acceptând doctrina aristotelică - conform căreia grafemul este semnul unui semn, adică al fonemului. Pentru Top, pe de altă parte, fonemul nu există nici la originea semnului lingvistic, nici ca o mediere instituțională între semnele grafice și semnificațiile lor. Această poziție pare să reflecte mai degrabă tradiția hermetică și neoplatonică a secolului al XVI-lea. care, în ciuda propriei neîncrederi a lui Platon față de semnul grafic exprimat în *Fedru,* a vrut să ridice grafemul - și în special hieroglifele egiptene și alfabetul ebraic - la *statutul* de semn hieratic și motivat prin excelență. Influența Cabalismului creștin se simte în primul rând, întotdeauna prin sincretismul neoplatonic. Agrippa von Nettesheim, în capitolul din *De occulta philosophia* dedicat puterilor magice ale caracterului grafic, scrie „Înainte de toate semnele limbajului, scrierea evreilor este cea mai sacră în figuri, în punctele vocalelor și în

tipurile de accent; constând din substanță, formă și spirit". La fel ca Top, Agrippa, urmând - și vulgarizând considerabil - tradiția cabalistică, vrea să vadă în cele 22 de caractere ebraice esențele primelor lucruri, în cazul său misterele cerești - pentru care cele 12 caractere „simple" reprezintă cele 12 semne zodiacale, cele 7 caractere „duble" ale celor 7 planete și cele 3 așa-numite „matrici" ale celor 3 elemente (al patrulea, aerul, este ignorat). Dar chiar și o anumită tradiție a misticismului catolic a condus la rezultate nu foarte diferite, în special în opera exegetului spaniol Luis de Leon, *De los nombres de Cristo* (1583), care analizează toate numele biblice ale lui Hristos în termenii adevărului absolut și original al caracterelor lor constitutive.

Acum, Top, în ciuda poziției sale puternic teologice, nu are pretenții ocultiste sau chiar mistice. Într-un anumit sens, credința pe care o nutrește în grafemele ebraice ca o simplă presupoziție istorică și științifică demonstrează gradul de codificare la care ajunsese un astfel de iudaism superstițios (așa cum se poate observa, printre altele, într-o altă lucrare de gramatologie a vremii, *Trăite des chiffres ou secretes manières d'écrire* de Blaise de Vigénère (1586), care afirmă în mod similar că alfabetul ebraic este „cel mai vechi dintre toate, creat, de fapt, de degetul Domnului însuși").

Cu siguranță, această tradiție conform căreia *litterae sint nomina* nu promite ca punct de plecare și referință pentru o doctrină a semnului pe care autorul o consideră verificabilă din punct de vedere istoric. Este indicativ faptul că puțin peste un secol mai târziu, un compatriot al lui Top, tot gramatolog, episcopul William Warburton, a simțit nevoia, în influentul său eseu despre istoria hieroglifelor, să polemizeze , ca o poziție raționalistă inițială, tocmai împotriva unor astfel de teze teiste și naturaliste, afirmând că, dacă Dumnezeu a creat într-adevăr prima limbă (învățând-o fonetic pe Adam, în orice caz), așa cum susține Geneza, aceasta a fost cu siguranță un instrument rudimentar, steril și limitat, potrivit doar nevoilor practice ale primului om și pe care omul însuși a trebuit să îl perfecționeze conform regulilor convenționale ulterioare *(Delegația divină a lui Moise,* 1738).

Cu siguranță, scepticismul politicos al lui Warburton, specific iluminismului, îi permite să construiască o comparație cu adevărat diacronică a - sistemelor de scriere, care depășește cu mult limitele impuse de evlavia a priori a predecesorului său englez. Totuși, ne întrebăm dacă *naivitatea şi primitivismul* aparent al lui Top - nu fără, de exemplu, un simț puternic al legilor schimbării și o ingeniozitate în identificarea familiilor grafemice - nu ascund de fapt o concepție mai complexă și dialectică a semnului. Această întrebare apare atunci când

examinăm mai atent modul în care Top reformulează *toposul naturalist-ebraic moștenit.* Și tocmai aici, dacă se dorește să se revizuiască expunerea sa mai detaliat și să se măsoare cumva puterea sau potențialul său de modelare, se pune întrebarea cu privire la termenii în care o astfel de evaluare poate fi făcută cel mai eficient. În acest sens, ca *un caz test* sau o dovadă extremă a dialecticii epistemice în joc, dar și, după cum vom vedea, din motive de adecvare la materialul în cauză, propun să citesc premisele lui Top prin intermediul celui mai larg aparat analitic pe care îl deținem, și anume tipologiile de semne și doctrina semiozică ale lui Peirce.

Așadar, pentru a începe logic cu ceea ce Peirce numește *primalitate,* adică prima corelație în relația triadică reprezentamen-obiect-interpretant, reprezentamenul sau semnul în sine, în materialitatea sa, citim că grafemele originale, „cele 22 de forme necorupte", au fost înscrise pe obiecte chiar în momentul completării lor: „Și Domnul a binevoit să rămână în suma cea mai completă și corespunzătoare a literelor acestui alfabet... Domnul a încheiat fiecare dintre acțiunile sau creaturile sale cu această demonstrație adecvată... cu propriul său deget le-a desenat și cu spiritul său le-a imprimat pentru noi în secret în toate creaturile." Ne vom aminti că trihotomia lui Peirce cu privire la primalitate sau reprezentamen în sine distinge între *cvalisemn* (un semn care este o calitate pură), *sinsemn* (un semn care este un fenomen sau eveniment existent în realitate) și *legisemn,* o lege care este un semn. În puritatea lor ca „forme necorupte" și pentru că sunt înscrise „în secret", adică, în mod ideal, grafemele ar putea fi clasificate drept cvalisemne. Însă însăși actul de a marca obiectele, chiar și în secret, le semiotizează, astfel încât acestea devin la rândul lor semne, dar în acest caz *sinsemne,* fenomene reale cu funcție de semn, așa cum indică Top atunci când vorbește despre *lizibilitatea* nu doar a caracterelor divine, ci și a lucrurilor marcate: „Aici, scrierea Domnului ar fi fost în zadar dacă oamenii nu ar fi știut să citească semnul". În acest fel , primele semne sunt stabilite și ca lege sau normă pentru toate semnele ulterioare („trebuie considerate mama sau matricea tuturor celorlalte"), întotdeauna determinate de legea lizibilității, ceea ce ar fi echivalent cu legisignitatea lui Peirce.

O progresie similară prin cele trei grade sau tipuri de manifestare a semnelor are loc și la nivelul *secundarității,* relația dintre reprezentamen și obiect. Peirce, în lucrarea sa „Ce este un semn?", afirmă că „O progresie regulată de unu, doi, trei poate fi observată în cele trei ordine de semne: Icon, Index, Simbol" (2.299), iar vorbind în mod specific despre simbolurile lingvistice, el scrie că

acestea erau „inițial parțial iconice și parțial indexicale”, dar „aceste caractere și -au pierdut de mult importanța” (2.92). Pentru Peirce, această progresie reprezintă o mișcare către semnificație pură dintr-o degenerare inițială. Acum, în primă instanță, grafemul lui Top este inconfundabil iconic prin faptul că, în termenii lui Peirce, „se referă la obiectul pe care îl denotă pur și simplu în virtutea caracterelor proprii” (2.247). Top relatează că „Dumnezeu a creat figura, semnul sau litera cerului. Sau mai degrabă, hierogliful său. Unde trebuie menționat că Dumnezeu, cu marea sa intuiție divină, a observat cu sârguință formele, figurile și liniile - tuturor operelor sale, deoarece obișnuia să le laude perfecțiunea. Prin urmare, graficele au o relație de asemănare esențială cu obiectele lor , astfel încât să constituie o iconicitate absolută, de tip diagramatic (diagramele fiind pentru Peirce semne iconice „care reprezintă [relațiile] - în principal diadice sau considerate ca atare - ale părților unui lucru prin intermediul unor relații analoge între propriile lor părți”). Dincolo de această concepție iconică, însă, relația reprezentare-obiect se prezintă ca un caz extrem de indexicalitate imediată, de determinare directă a semnului de către fenomenul fizic prezent . Și abia ca un al treilea moment, adică în manifestarea lor către om și mai ales odată cu pierderea sistemului universal original, personajele își asumă natura unor adevărate simboluri, fapt care i-a permis mai întâi lui Adam să le combine în lexeme și sintaxă și care apoi, după Potop, a condus la forma lor pură și, pentru Top, regretată. umanizare . Dacă ordinea iconă-indice-simbol reprezintă, așadar, pentru Peirce ascensiunea de la o degenerare primitivă la un semn pur, pentru Top ea constituie, dimpotrivă, decăderea de la o puritate hieratică la o degenerare pur terestră.

sistemul lui Top capătă un interes real în domeniul *terțității semiotice* , al relației semn-interpretant . Spun paradoxal, pentru că s-ar părea că nu s-ar putea sau nu ar trebui să se vorbească despre un interpretant atunci când se are de-a face cu un act semiosic unilateral, absolut și supranatural. Totuși, tocmai în dialectica interpretativă complexă declanșată de primul alfabet apare o anumită putere și amploare în teoria lui Top. Să ne reamintim că, în această privință, tipologia lui Peirce include *Rhema,* semn al posibilității calitative, *dicisemnul* sau *semnul care spune,* semn al existenței efective, și argumentul, semn al legii. Dacă primele două categorii sunt cumva cuprinse de reprezentarea iconică a unui obiect posibil și ideal (rematic, mai exact) și de reprezentarea indexică a unui obiect existent (povestirea), interpretantul principal se dovedește a fi un enunț mai articulat. Top scrie despre aceasta: „Domnul și-a descris toată lucrarea spre uzul și profitul omului, căruia El însuși i-a dat o poziție de prim ordin. Prin urmare, am putut concluziona că fiecare dintre aceste litere ebraice trebuie să fi însemnat sau să fi

indicat o execuție specială a creației. Și cu atât mai mult, pentru că Domnul a încheiat fiecare dintre acțiunile sau creațiile sale cu această demonstrație potrivită, *Eth,* care este înțeleasă ca semn, figură, literă

formă sau semn; fiind extremitățile ultimelor două litere ale alfabetului. Ca și cum toate lucrurile ar fi cuprinse prin această limitare sau circumscripție, *Bara Elohim (Eth) hashomabn,* Dumnezeu a creat figura, semnul sau litera cerului. În primul rând, așadar, semnele sunt autosemnificative, având ca interpretant semnul „semn". Și acest semn are ca interpretant, la rândul său, argumentul sau propoziția meta-semiotică „Dumnezeu a creat semnul".

Circularitatea acestui sistem de referințe în buclă închisă este aparent tipică intervențiilor grafice ale lui Dumnezeu în lume, întrucât Domnul repetă gestul mai târziu, marcând fruntea lui Cain cu, conform lui Top, grafemul „ *Tau",* care în acea limbă însemna semn sau marcă. Și aici, legea lizibilității permite semnului să însemne, tocmai, „semn": „întrucât semnul era bine cunoscut și ușor lizibil, putea fi folosit în mod corespunzător în acest scop", chiar dacă, în cazul semnului lui Cain, argumentul interpretant rezultat este norma mai pragmatică „Să nu ucizi". Semioza se opune aici mortalității și, cu siguranță, lanțul interpretanților descris de Top garantează supraviețuirea semnificației. Prin urmare, încă din momentul creării sale, semnul este un semn al unui semn, care este, la rândul său, un semn al actului semiosic original . Perspectiva aici este a unei regresii de tipul celei teoretizate de Peirce într-un pasaj celebru: „Obiectul reprezentării nu poate fi altceva decât o reprezentare a ceea ce prima reprezentare este interpretantul. Dar o serie infinită de reprezentări, fiecare reprezentând-o pe cea precedentă, poate fi concepută ca având un obiect absolut ca limită." În sistemul lui Top, limita sau obiectul absolut ar părea, desigur, a fi actul original al lui Dumnezeu, Logosul, sensul transcendental al întregului lanț. Dar chiar și aici, producția de semne nu este definită în mod neechivoc sau unilaterală . Se va reaminti că formarea caracterelor originale s-a bazat pe percepția lui Dumnezeu asupra formelor terestre pe care le-a creat, iar acest lucru implică faptul că lumea observată de sus a stârnit un interpretant iconic în Dumnezeu însuși, din care grafemele sunt la rândul lor interpretanți diagramatici. Însă atunci, lumea însăși în acest sistem teologic nu este altceva decât imaginea unei alte icoane, concepția divină a Creației , cea mai pură instanță de iconicitate în definiția lui Peirce: „ strict vorbind... doar o posibilitate și o icoană pur și simplu în virtutea calității sale, iar obiectul său nu poate fi decât o Primitate" (2.276). Avem, așadar, un lanț de interpretanți de acest fel:

> ... *x* concepția despre lume (icoană) -> lumea (imaginea) -> grafemele (diagramele) -» « semn » (interpretant meta-semiotic) -* « Dumnezeu a creat semnul » (argument meta-semiotic) -* *y* ...

S-ar putea obiecta, în concluzie, că această căsătorie improbabilă și, fără îndoială, discutabilă între două teorii atât de îndepărtate evidențiază anumite limite metafizice, sau chiar tendențial teologice, ale sistemului lui Peirce (concepte precum puritate, absolutitate, originalitate, primalitate etc.) mai mult decât aruncă lumină asupra puterii potențiale a doctrinei lui Top. Însă însuși faptul că comparația se dovedește a fi, în anumite privințe, coerentă și chiar, aș spune, provocatoare, conduce la o considerație mai generală: și anume, că, în regresia infinită care este istoria teoriilor semiotice , fiecare contribuție funcționează într-un fel ca un interpretant al tuturor teoretizărilor anterioare și ulterioare, fie prin analogie parțială, fie prin opoziție , și va fi adesea o sarcină dificilă pentru oricine efectuează o reconstrucție istorică a oricărei teorii să decidă asupra parametrilor corecți de evaluare.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

AGRIPPA VON NETTESHEIM HC, *De Occulta Philosophia Libri 111,* Paris 1563.

BACON F., *Cele două cărți despre perfecționarea și avansarea învățării,* Londra 1605. DE VIGÉNÈRE B., *Tratat despre numere sau despre metodele secrete de scriere,* Paris 1586.

LEÓN L. DE, *Numele lui Hristos,* trad. B. Zimmerman, Londra 1926.

HART J., *O ortografie,* Londra 1569.

PEIRCE CS, *Semiótica,* editat de MA Bonfantini, Torino 1980.

TOP A., *Frunza de măslin,* Londra 1603.

WARBURTON W., *Delegația divină a lui Moise,* Londra 1783.

PASQUALE GUARAGNELLA

ICONE ȘI LIMBAJ VERBAL ÎN GALILEI. DESPRE CHESTIUNEA PETELOR SOLARII

> *Cei care iubesc cu adevărat luna nu se mulțumesc să o contemple ca pe o imagine convențională [...] vor să vadă* mai mult *în lună, vor ca luna să spună* mai mult.
> (CALVINO 1980:183)

Acum câțiva ani, într-o animată „conversație scrisă” despre problemele iconismului, Umberto Eco, analizând o afirmație peremptorie a lui Maldonado conform căreia, de la Galileo încoace, „pentru cunoașterea științifică... a modela și a simula înseamnă a construi similarități”, a obiectat că „ *noțiunea de similaritate* nu clarifică de ce așa-numitele semne iconice [...] spun ceva despre obiecte”; autorul lucrării *„Opera aperta”* a subliniat că dorința de a urmări o utilizare încrezătoare a acestei categorii nu ia în considerare faptul că, „chiar și atunci când o expresie vizuală apare din *proiecția* caracteristicilor unui obiect”, ea este totuși rezultatul unui complex de norme determinate social , întrucât „modurile de proiecție, cu selecțiile pe care le implică, se bazează pe reguli culturalizate”.

Însă, prefăcându-se că nu vrea să se angajeze într-o discuție care risca să devină „prea dificilă” și, prin urmare, solicitând o verificare concretă, Eco l-a invitat pe Maldonado să „se uite” în telescopul lui Galileo: și să-l privească fără prejudecăți pentru a înlătura o posibilă confuzie între iconismul percepției – al cărui conținut „corespunde” cu siguranță, într-o oarecare măsură, organizării - evenimentelor exterioare – și iconismele reprezentării semnelor (desene, hărți topografice, tabele astronomice). Necesitatea de a sublinia această distincție a fost determinată de împrejurarea că interlocutorul său trata telescopul ca pe ceva ce ne permite să avem o imagine iconică a lunii pe lentilă; și, prin urmare, lui Maldonado, care vorbise despre o substanțială „asemănare între imaginea pe care ne-o oferă instrumentul și *obiectul* reprezentat de acea imagine”, Eco i-a răspuns că instrumentul era doar o *pură proteză,* care extindea vederea, dar nu era deloc un instrument de „ semnificare”. Și în acest caz, a adăugat el, „iconismul nu are nicio legătură cu asta”: el ar fi în discuție doar atunci când Galileo, după ce a observat „pentru prima dată o realitate încă necunoscută (adică luna sau alte corpuri cerești), încearcă să comunice caracteristicile a ceea ce a văzut printr-un desen” (Eco 1975: 25-26).

Totuși, în cadrul demersului științific al lui Galileo, există episoade în care noi, pentru a „analiza modurile de reproducere și efectele operaționale pe care le permit”, trebuie să acordăm o atenție deosebită utilizării telescopului și - indicațiilor aferente pe care omul de știință pisan le comunică. Cu alte cuvinte: dacă intenționăm să verificăm *modul în care* se realizează reproducerile sau „ce se alege, ce se lasă, în ce măsură prezența obiectului determină expresia, în ce măsură modelele culturale determină trăsătura expresiei” (Eco 1975: 31), trebuie să presupunem utilizarea telescopului de către Galileo ca un moment aparte al semiozei iconice și să ținem cont de faptul că indicele de „fiabilitate” optică a instrumentului este decisiv. Și, de fapt, dacă vrem să reconstruim istoria istorică

complexă a „gândirii științifice”, a progresului și erorilor sale - din care istoria instrumentației științifice este parte integrantă - cu siguranță nu putem sublinia că, în contextul demersului galileian, telescopul este un instrument *neutru* care precede reprezentarea semnelor și a valorilor sale iconice.

Va fi suficient să reamintim un episod: în *a doua scrisoare* către Welser despre problema petelor solare, Galileo, după ce i-a atribuit lui Benedetto Castelli, discipolul său, meritul de a fi descoperit „modul de a desena petele cu cea mai mare precizie”, descrie metodele de proiecție relative astfel:

> Telescopul trebuie îndreptat spre soare [...]; și după ajustarea și fixarea lui, se așază o hârtie albă și plată în jurul sticlei concave, la patru sau cinci palme de sticlă; deoarece pe ea va cădea imaginea circulară a discului Soarelui, cu toate petele care se găsesc acolo, ordonate și aranjate cu aceeași simetrie fir de păr cu care sunt situate pe Soare [...]. Și pentru a le desena corect, descriu mai întâi pe hârtie un cerc de dimensiunea care îmi place, apoi, apropiind sau îndepărtând hârtia de tun, găsesc locul potrivit unde imaginea Soarelui se extinde până la dimensiunea cercului descris. (Galileu 1895:136).

Astfel, desenarea petelor solare este posibilă doar printr-o utilizare *particulară* (ea însăși bazată pe „reguli culturalizate”) a telescopului. *În acest caz, este* puțin important să subliniem că metoda propusă de Benedetto Castelli și Galileo (și, prin urmare, desenele derivate din aceasta) este o metodă „eronată”; și este mult mai productiv să subliniem că aceste erori fac parte *și* din acea „istorie a instrumentației științifice și a mijloacelor de reproducere”, a cărei reconstrucție precisă și riguroasă, pe bună dreptate cerută de Eco, „ar putea ajuta foarte mult la crearea unei tipologii a modurilor de reproducere a semnelor”.

Mai mult, dacă luăm în considerare *imaginile pe care* Galileo ni le oferă despre Lună, devine evidentă natura foarte stranie a istoriei timpurii a telescopului: și menționez cazul Lunii, chiar înainte de cel al lui Saturn, întrucât Eco, evident pentru comoditatea discuției, „neglijează” acest corp ceresc atunci când decide să verifice „ce se întâmplă cu Galileo când, cu proteza telescopului, reușește să privească mai atent *nu* Luna , *despre care toată lumea avea deja o idee* ”, ci tocmai Saturn. Este cu siguranță adevărat, ne amintește Feyerabend, că apariția Lunii părea un fenomen bine cunoscut și distinct; și totuși, o privire rapidă asupra desenelor lui Galileo incluse în *Sidereus Nuncius este suficientă* pentru a ne convinge de faptul că „niciunul dintre caracterele morfologice desenate [...] nu poate fi identificat cu siguranță cu vreun element cunoscut al peisajului lunar”. Ceea ce contează, așadar, nu este aspectul, ci *relevanța* fenomenului pentru teoria

astronomică: iar meritul principal al lui Galileo este că a reușit, cu o strategie iconică și verbală iscusită, să înlăture puternica neîncredere a contemporanilor săi față de „viziune"; un merit care iese și mai mult în evidență dacă se ia în considerare faptul că, înainte de inventarea telescopului, „nicio valoare științifică nu ar trebui atribuită unui lucru observat doar prin vedere". Din acest motiv, problema preciziei și clarității lui Galileo (atât în desenele sale, cât și în scrierile sale) trebuie atribuită unui domeniu extrem de stratificat al strategiei verbale și iconice. Iar Calvino, acel cunoscător atent al formelor raționalității științifice, nimerește cu siguranță ținta atunci când observă că, de îndată ce Galileo „a început să vorbească despre lună, și-a ridicat proza la un grad de precizie și evidență și, în același timp, de o prodigioasă rarefiere lirică" (Calvino 1980: 183): și într-adevăr, fiind „obligați să *regândească* luna într-un mod nou", contemporanii lui Galileo au fost determinați „să regândească multe lucruri într-un mod nou".

Am putea spune, în acest punct, că *relevanța* unui fenomen este determinată, pentru teoria astronomică, atât de procedurile complexe ale *percepției* , cât și de cele ale *reprezentării semnelor:* și conform unor modalități de așa natură încât este dificil să se stabilească o distincție rigidă între cele două iconisme, deși diferite. Însă ar fi potrivit să trecem la o verificare concretă, amintind de exemple specifice. Printre acestea, cazul lui Saturn este deosebit de semnificativ, deoarece, ne amintește Eco, *prima dată când* a reușit să-l observe, Galileo „și-a dat seama că Saturn nu este alcătuit ca celelalte planete, pentru că a văzut *ceva în jurul lui* ", iar ulterior, într-o celebră scrisoare din 1610 către Belisario Giunti, a anunțat că „steaua lui Saturn nu este una singură, ci un compus din trei, care aproape se ating și nu se mișcă sau nu se schimbă niciodată una în raport cu cealaltă". Și doar câteva luni mai târziu, părintelui Clavius, care îl informase că iezuiții de la Colegiul Roman nu reușiseră să vadă pe Saturn ca fiind „tricorp", ci doar „alungit", Galileo avea să-i răspundă cu un oarecare regret că, totuși, iezuiții din Florența observaseră planeta „atât de distinct încât nu au nicio îndoială în privința ei; și apare exact așa (tricorp) °0°".

Însă demonstrația de hotărâre a lui Galileo a fost oarecum nejustificată . Lăsând la o parte faptul că, procedând astfel, părea să evite complexul de „contradicții și dificultăți care apar atunci când cineva încearcă să considere rezultatele observației telescopice în imediata lor prezență ca indicând proprietăți stabile, obiective ale lucrurilor văzute" (Feyerabend 1979: 102), este totuși semnificativ faptul că, la doar patru luni după scrisoarea către părintele Clavius, așa-numitele *Notificări* ale Ducatului de Urbino, care conțineau rapoarte regulate

despre zvonuri și evenimente din Roma, subliniau, referindu-se la o întâlnire - ținută acolo pe 16 aprilie 1611, că, deși unii veniseră „în mod expres pentru a face această observație și deși au rămas până la ora unu dimineața, nu au ajuns la un acord în opiniile lor".

Cu siguranță, Galileo, la scurt timp după publicarea lucrării *„Sidereus Nuncius"* (1610), avea să dezvăluie încă o dată comunității științifice că știa să utilizeze excepțional telescopul, descoperind petele solare ; ceea ce, așa cum declara Gio. Battista Agucchi într-o scrisoare din 16 iunie 1612, „printre numeroasele apariții cerești descoperite de Galileo, se afla cea care i se părea cea mai importantă și de cea mai mare importanță". Iar motivul era că recunoașterea existenței petelor solare era în contrast evident cu principiul conform căruia regiunea cerului era *incoruptibilă* și, în plus, că „mișcarea petelor pe discul Soarelui arăta cum Soarele se rotea continuu în jurul axei sale și astfel oferea o paradigmă vizibilă pentru rotația axială a Pământului" (Kuhn 1972: 284).

Omul de știință pisan descoperise pete pe suprafața soarelui încă de la sfârșitul anului 1610, dar oportunitatea de a scrie trei *Scrisori ample,* care aveau să alcătuiască mai târziu *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari* (1613), i-a fost oferită de o inițiativă a lui Mark Welser, duumvir de Augsburg și umanist rafinat. La 6 ianuarie 1612, acesta din urmă i-a trimis lui Galileo trei *Epistolae de maculis solaribus* semnate de un anume Apelles, cerându-i părerea despre această chestiune. În prima dintre aceste *Epistolae* , autorul, al cărui pseudonim ascundea identitatea iezuitului din Ingolstadt, Cristph Scheiner, a declarat că a descoperit pete „pe suprafața soarelui" și că inițial a presupus că acestea ar putea depinde de a) un defect al ochiului; b) o imperfecțiune a lentilelor telescopului său; c) sau o perturbare atmosferică. Scheiner a remarcat apoi că a respins ulterior aceste ipoteze atât pentru că petele fuseseră observate de martori diferiți, cât și pentru că utilizarea unor telescoape diferite a dat întotdeauna același rezultat: s-ar putea, prin urmare, concluziona că petele erau fie „în Soare, fie în afara Soarelui într-un aliquo caelo". În a doua *Epistolă,* Scheiner a subliniat că, conform unui calcul al lui Mangini, faimosul astronom bolognez, o conjuncție de patru zile a Soarelui și Venus ar fi trebuit să fie observată pe 11 decembrie la ora 23: totuși, „interpretarea" pe care iezuitul a dat-o tabelelor astronomice ale lui Magini s-a dovedit a fi destul de aproximativă, dacă este adevărat că nu după mult timp, Scheiner însuși a fost indus să-l informeze pe Welser că a presupus în mod eronat că tabelele indicau *începutul* conjuncției Soarelui și Venus, în timp ce, mai probabil, ele dădeau *timpul intermediar* al acestei conjuncții.

Greșeala lui Scheiner atestă incontestabil că „astronomii profesioniști înșiși

puteau fi nesiguri în privința interpretării corecte a tabelelor pe care le foloseau" (Schea 1974: 73); dar episodul ne poate semnala și faptul că „ *distanța* dintre imagine și limbaj, sau dintre desen și relatare, ne ajută să înțelegem că cunoașterea lumii (este) un sistem de propoziții care determină un sens pe baza a ceea ce este deja cunoscut, întrucât evenimentele și obiectele nu pot fi semnificative în sine" (Raimondi 1978:34).

Între timp, conform ipotezei lui Magini, Venus, în conjuncție cu Soarele, ar fi trebuit să apară ca o pată enormă: dar Scheiner, nereușind ulterior să identifice nicio pată, s-a declarat complet convins că Venus nu se învârte în jurul Pământului, ci mai degrabă în jurul Soarelui. După această „descoperire", una oarecum singulară, având în vedere că Galileo discutase deja mișcarea lui Venus în jurul Soarelui într-o scrisoare din 12 februarie 1611 către Paolo Sarpi, Scheiner, în a treia din *Epistolae ale sale,* a anunțat triumfător că a reușit „să elibereze corpul Soarelui de macularum iniuria omnino". În opinia sa, de fapt, era legitim să se conjectureze că petele s-ar fi întors în aceeași poziție la fiecare cincisprezece zile (același număr de zile ca rotația Soarelui) dacă s-ar fi aflat pe suprafața Soarelui: dar acest fenomen nu s-a produs. Prin urmare, petele *trebuie să fi fost* stele; iar Scheiner credea că găsise o dovadă în faptul că acestea prezentau faze similare cu cele ale lunii, prin faptul că latura petelor cea mai apropiată de marginea exterioară a soarelui se întuneca periodic.

Această interpretare a fenomenului petelor solare, care, după cum se înțelege, este puternic axată pe o *descriere lingvistică ,* semnalează foarte semnificativ unul dintre acele *proceduri istorice,* de care discursul științific nu este evident străin, în virtutea cărora „funcția interpretantă îndeplinită de semnele clasei verbale a fost adesea considerată fundamentală în raport cu cea a semnului nonverbal": rezultând astfel faptul că „dintre cele două căi pe care poate avea loc traducerea între semnul verbal și cel nonverbal, cea care merge de la acesta din urmă la primul ar fi calea mai bătută, într-adevăr o cale obligatorie în semioză" (Ponzio 1980: 56). Cu alte cuvinte, interpretarea lui Scheiner asupra petelor solare ne ajută, de asemenea, să înțelegem că, în prima jumătate a secolului al XVII-lea, în care s-a desfășurat un proces de formalizări disciplinare complexe (dinamică, hidraulică, chimie), „cunoașterea științifică a fost în primul rând lingvistică".

Alegerile și procedurile adoptate de Scheiner constituie o confirmare convingătoare. Epistolae *de maculis solaribus* trimise lui Welser (care, la rândul său, le trimisese lui Galileo), iezuitul din Ingolstadt atașase tabele specifice, rugându-l pe destinatar să țină cont de faptul că acestea erau destul de

aproximative. Cu toate acestea, din desenele lui Scheiner reieșea că petele solare „prezentau o schimbare continuă de formă și dimensiune [...] până la punctul de a părea de nerecunoscut în perioada în care erau vizibile" (Schea 1974: 73); dar, atunci când organiza *descrierea lingvistică* a fenomenului, iezuitul a formulat ipoteza că petele ar fi trebuit să revină în aceeași poziție la fiecare cincisprezece zile *fără a suferi modificări.* Prin urmare, era implicit în ipoteza sa că petele nu ar fi trebuit să sufere nicio modificare dacă ar fi fost găsite efectiv pe „suprafața soarelui"; după cum se știe, acesta a fost întotdeauna considerat „lucid și perfect ", adică incoruptibil. Și totuși, este ciudat că Scheiner observă că nu ia în considerare acele „sugestii" care pot fi derivate din tabelele astronomice pe care el însuși le întocmise. Firește, nu este vorba despre un element puternic de „rea-credință" la lucru în el, ci mai degrabă despre un obstacol epistemologic. Cu alte cuvinte, Scheiner a realizat o „pertinentizare" a observațiilor telescopice și a desenelor aferente prin *excluderea* semnificațiilor, deoarece admiterea unei modificări a petelor solare conform unei periodicități de cincisprezece zile (așa cum desenele în sine tindeau să „sugereze") ar fi implicat acceptarea unei premise necesare: și anume, că „în ceruri se putea admite o modificare reală , nu o simplă redistribuire a părților". Dar, în acest punct, „a plasa pete pe soare ar fi fost același lucru cu admiterea unei modificări radicale în *cosmos".* „aristotelic" (Schca 1974: 7); și, prin urmare, era mult mai „pertinent" să se emită ipoteza că acele pete erau, în realitate, stele.

La o analiză mai atentă, disputa care izbucnește între Galileo și Scheiner cu privire la chestiunea petelor solare, mediată de Welser, pornind de la „pertinențe" opuse, se bazează pe acceptarea sau nu a alterării reale a corpurilor cerești. Într-adevăr, cu referire clară la această problemă, Galileo, în *Prima sa Scrisoare* despre petele solare, respinge teza lui Scheiner — care era reticent în a admite - orice imperfecțiune a soarelui — adoptând caracteristicile unei adevărate „metafore a mutației".

> Petele solare *se produc și se dizolvă* [italicele mele aici] în termeni mai mult sau mai puțin scurți; unele dintre ele se condensează și *se* dispersează foarte mult de la o zi la alta; *își schimbă forma,* majoritatea fiind *foarte neregulate [...]*
> (Galileu 1895:106).

Este destul de evident aici că Galileo preia limbajele care sugerau inițial imaginea schimbărilor fizice și morale ale vieții conform unei proceduri care atestă, mai ales la începuturile gândirii științifice moderne, că „limbajul tehnic, nu

mai puțin decât limbajul vulgar, este plin de fraze și expresii metaforice care, deși au încetat [...] să amintească imaginea pe care au sugerat-o inițial , nu și-au pierdut capacitatea de a ne determina să atribuim faptelor pe care le descriu toate proprietățile imaginii la care se referă" (Vailati 1967: 103). Mai mult, în acest caz, ar fi suficient să reamintim un text care s-a bucurat de un succes extraordinar în cultura europeană de la începutul secolului al XVII-lea: De *Constantia,* al cărui autor, Justus Lipsius, evocând tema stoică a decăderii naturii, declara exemplar: „Am văzut (ceva cu adevărat greu de crezut) că și în ceruri se poate naște ceva și ceva poate muri [...]. Dacă acele corpuri eterne sunt destinate morții și transmutării , ce se va întâmpla, mă întreb, cu orașele, republicile, regatele?» (pasajul este citat de P. Rossi 1977: 24). Dar, așa cum s-a remarcat fin, «tema senescenței lumii se dezvoltă simultan cu tema progresului», în sensul că schimbările în natură pot apărea, așa cum se întâmplă pentru Galileo și alți oameni de știință din secolul al XVII-lea, «o inundație capabilă să mănânce clădirile putrede».

Acum, Galileo nu este cu siguranță unul dintre acei intelectuali care privesc cerul înstelat pentru a se consola de urâțenia pământului: ceea ce îl interesează, în schimb, „este tot ceea ce este o adevărată însușire a spațiului și a obiectelor cerești, adică *cunoașterea"* (Calvino 1980: 183). O convingere științifică, însă, destinată să se afirme abia la sfârșitul secolului al XVII-lea, va proveni în principal de la el și în virtutea căreia „istoria naturală a trecut încet [...] de la nivelul unei *istorii* ca descriere și clasificare la cel al unei *istorii* care subliniază funcția schimbării și a timpului în viața naturii" (P. Rossi 1977: 56).

Acum, în *Scrisorile* către Welser, pe care nu întâmplător le va publica sub titlul *Istorie și demonstrații privind petele solare și accidentele lor ,* Galileo preia conceptul de mutație într-o puternică dimensiune lingvistică: într-o asemenea măsură încât am putea observa că în observațiile în sine „există un *factor lingvistic* chiar dacă nu există nimic lingvistic în mecanismul de formare a imaginilor" (Hanson 1979: 38). Și, de fapt, în *Prima Scrisoare* către Welser, *chiar înainte de* a întocmi cu precizie desenele relevante, omul de știință pisan dezvoltă o „descriere lingvistică" a fenomenului petelor solare, până la punctul de a declara că din observațiile care „pot [notă: aici verbul este la viitor] fi făcute zi de zi, se deduce clar [de data aceasta verbul este la prezent] că nu există nicio materie printre ale noastre care să imite accidentele unor astfel de pete mai mult decât norii". Aceasta este o dovadă că pentru Galileo este valabilă împrejurarea că „observarea unui obiect nu depinde doar de cunoașterea care ghidează actul de a vedea în sine, ci și de forma lingvistică în care este exprimat ceea ce învățăm"

(Raimondi 1978: 34). Și nu este o coincidență faptul că, atunci când se ocupă de petele solare, omul de știință ridică întrebări semantice și, la un moment dat, observă:

> Din cele spuse se poate deduce că nu este potrivit pentru aceste pete.
> numele de stele: întrucât stelele, fie fixe, fie rătăcitoare, își mențin întotdeauna forma [...]. Atunci ar trebui numite stele pentru că sunt corpuri opace [...] acestea sunt condiții care se aplică fiecărei pietre, lemnului, celor mai denși nori [...]: și o sferă de marmură rezistă luminii Soarelui din cauza opacității sale [...]; dar pentru că îi lipsesc alte condiții mai esențiale, de care sunt și petele solare lipsite, se pare că numele de stea nu ar trebui atribuit (Galilei 1895:108-109).

Acest relativism lingvistic provine din conștientizarea lui Galileo, dezvoltată în *Istorie și demonstrații,* a „pericolului de a ipostazia numele *și* apoi de a te lăsa influențat de ele: un pericol pe care îl suportă adversarii săi și pe care Galileo nu ezită să-l evidențieze cu expresii directe" (Altieri Biagi 1965: 32). Într-adevăr, după cum ne amintim, Scheiner susținuse că petele solare erau stele și își *extinsese* concluzia la sateliții lui Jupiter. Galileo, însă, s-a opus acestei teze, subliniind că cele două „apariții" (petele solare și sateliții lui Jupiter) nu erau comparabile, deoarece, în timp ce petele solare își schimbă continuu forma, sateliții lui Jupiter apăreau „la fel de constanți ca orice altă stea", eclipsau și se deplasau pe cercurile lor distincte.

Chiar și pe baza conceptului de *non-mutație,* Galileo, în *Prima Scrisoare* către Welser, își explică conjecturile despre Saturn:

> Și din același motiv nu m-aș hotărî să plasez în jurul lui Saturn altceva decât ceea ce am observat și descoperit deja, adică două stele mici [...] în care nu s-a *văzut încă nicio schimbare* [...]. Dar ceea ce plasează Apelles, un Saturn care apare când alungit și când este însoțit de două stele pe laturile sale [...] a fost o imperfecțiune a instrumentului sau a ochiului observatorului [...] (Galileo 1895:110).

Prin urmare, de data aceasta, pozițiile lui Galileo și Scheiner sunt inversate față de cele pe care le-au asumat atunci când au tratat formele petelor solare, despre care, după cum vom aminti, omul de știință pisan a observat schimbările continue, iar iezuitul nu a detectat nicio mutație: când se ocupă de Saturn, Galileo este acum cel care neagă ipoteza oricărei mutații, opunându-se lui Scheiner care „vede" Saturn „acum alungit și acum însoțit de două stele pe laturile sale". În cazul observațiilor lui Saturn, putem spune pe bună dreptate, așadar, că diferitele

„pertinentizări” făcute de Galileo și Scheiner sunt induse de un grad diferit de „fiabilitate” optică a telescopului. Cu toate acestea, instrumentul folosit de Galileo nu a fost mult mai perfect decât cel al lui Scheiner: pentru telescopul galileian în sine, „rezultatele neplăcute se datorau câmpului vizual limitat, precum și absenței oricărei posibilități de a varia distanța dintre lentile pentru a le adapta ochilor - învățaților” (Feyerabend 1979: 104); și toate acestea însemnau evident că „chiar și o dublare a imaginilor poate fi explicată ca o consecință a lipsei unei focalizări adecvate”.

Având în vedere resursele limitate de echipamente științifice și tehnice, nu este surprinzător faptul că, pe vremea lui Galileo, multe dintre rapoarte, chiar și cele ale celor mai buni observatori, „erau fie în mod clar false și demonstrabil false chiar și la acea vreme, fie de-a dreptul contradictorii”. La șapte luni după ce a scris *Prima Scrisoare* către Welser, Galileo, în a *Treia Scrisoare* despre petele solare, a fost nevoit să recunoască faptul că „tovarășii” lui Saturn dispăruseră de fapt; și este oarecum surprinzător că, în paginile imediat anterioare acesteia, omul de știință din Pisa declarase peremptoriu că „natura, surdă și inexorabilă la rugăciunile noastre, nu este pe cale să modifice sau să schimbe cursul efectelor sale și că acele lucruri pe care încercăm acum să le investigăm și apoi să-i convingem pe alții, nu numai că s-au întâmplat o dată și apoi au eșuat , ci continuă și își vor continua stilul pentru o lungă perioadă de timp, astfel încât vor fi văzute și observate de mulți”.

Naivitatea științifică a lui Galileo? Cu siguranță nu. În cazul observațiilor - lui Saturn, trebuie să observăm că atât Galileo, cât și Scheiner nu organizează deloc *imagini iconice naive* - expresia este preluată de la Eco - ale realității lui Saturn: și că „pertinentizările” lor respective sunt complexe și în mod deschis conflictuale. Desigur , am putea obiecta astăzi că „forma reală” a lui Saturn *nu era* așa cum *apare* în icoanele lui Galileo sau așa cum reiese din descrierile sale lingvistice; *astăzi* știm că inelele gazoase ale lui Saturn - a căror noțiune lipsește complet din universul științifico-cultural al lui Galileo și Scheiner - sunt numeroase și departe de a *fi clare* și se intersectează între ele, dovedind că până și Saturn contrastează cu dispoziția spre *ordine* și *uniformitate* pe care legea gravitației universale a lui Newton o impune corpurilor cerești. Dar realitatea cu care trebuie să ne confruntăm atunci când reconstruim modalitățile de dezvoltare a întreprinderii științifice nu este constituită de sublinierea ușoară a „erorilor” trecutului și de o acceptare la fel de ușoară a adevărurilor epistemologice răspândite în prezent. Modul în care Galileo se raportează la „aparițiile” diverse și schimbătoare ale lui Saturn ar putea fi determinat folosind o indicație

convingătoare a lui Bellone, care, după ce a observat că, potrivit lui Galileo, figurile văzute pe cer au fizionomii care pot fi observate cu precizie și, prin urmare, pentru noi „care acum știm mult mai multe despre puterea lentilelor, ni se pare că anumite discuții sunt acum îngropate", adaugă însă că ne confruntăm cu întrebări decisive, cum ar fi: „și totuși, cum au putut primii observatori chinezi ai noii lumini din Taur, sau Charles Messier care a văzut o lumânare în aceeași zonă cerească, să spună vreodată că în acel loc al universului o stea neutronică se rotește la fiecare 33 de milisecunde?" (Bellone 1980: 54). Adică, predicțiile științifice care sunt intrinsec contradictorii, sau chiar *false,* pot funcționa printre lucruri „ca un selector a cărui veridicitate *este* dincolo de orice îndoială".

Putem spune pe bună dreptate, în acest moment, pornind de la exemplele lui Saturn și ale petelor solare, că logica internă a discursului lui Galileo este condusă de o *altă* mișcare decât cea a inducției și deducției; și că trebuie să ne ocupăm nu doar de o „imagine " a omului de știință ca „erou al metodei", ci mai presus de toate de un Galileo mai determinat istoric, care, pornind de la *alegeri calitative complicate* , reușește să rupă „adesea într-un mod non-direct, ci insidios și subtil, cu clasificările naturale dominante în vremea sa" (Giorello 1980: 19). Este adevărat, într-adevăr, că Galileo apare ca primul propagandist al unei imagini cantitative a științei moderne, distantă de „istorie", deoarece aceasta din urmă nu poate fi reprodusă la infinit în același mod ca „faptele" științifice; dar este la fel de adevărat că nu se poate înțelege întreprinderea lui Galileo pornind doar de la imaginea pe care a produs-o despre sine. Giorello are dreptate, de fapt, când subliniază că anumite presupuse diferențe dintre paradigma cantitativă galileană și paradigma calitativă „pur și simplu nu există": și nu este o coincidență faptul că, *la douăzeci de ani după ce* a scris *Scrisorile* către Welser despre petele solare, Galileo, într-o manieră puternic „calitativă", își reia, ca să spunem așa, propriile „urme" și repune problema petelor solare în cadrul structurii „polifonice" a *Dialogului despre cele două sisteme principale ale lumii.* În paginile căruia expunerea „teoriei" dezvăluie încă o dată un model tipic insidios și subtil: în virtutea căruia dovezile decisive ale coruptibilității cerurilor - mai exact, recunoașterea existenței petelor solare și a munților lunii - „sunt păstrate la *sfârșit* și pentru a-i oferi lui Simplicio oportunitatea de a prezenta argumente în sprijinul incoruptibilității cerurilor, pline de erori care deja în sine atestă insuficiența lor" (Battistini 1978: 328). Și este semnificativ faptul că, în virtutea unei tendințe puternic dialogice în expunerea științifică, definițiile animiste ale naturii „scoase din contextul lor filosofic devin forțe răutăcioase care există pentru a împiedica

echilibrarea relatărilor fizicii aristotelice": într-o asemenea măsură încât, în timp ce Simplicio „vorbește serios despre virtute, simpatie, apetit pentru lucruri neînsuflețite", purtătorii de cuvânt ai lui Galileo „să colaboreze cu ea, vorbesc, cu o zeugmă imprevizibilă, despre pete solare „ *nedorite,* venite să înnoure cerul și filosofia peripatetică " (Battistini 1978: 327).

Acestea nu sunt dovezi ale unui subiectivism lingvistic rafinat; ultima mare probă a „Dialogului" de origine renascentistă, *Massimi Sistemi* promovează posibilitatea unei cunoașteri obiective a realității și, în același timp, necesitatea „unei dezvoltări a cunoașterii umane către niveluri de penetrare din ce în ce mai mare a propriului *obiect* "; confirmând, aș spune, că diferitele proiecte ale lui Simplicio, pe de o parte, și ale lui Salviati și Sagredo, pe de altă parte, „nu sunt plasate pe același nivel : au valori *diferite* atât la nivel practic, cât și la nivel interpretativ" (Ponzio 1980: 157).

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

ALTIERI BIAGI ML
1965 *Galileo și terminologia tehnico-științifică,* Florența, Olschki, 91 pp.

BATTISTINI A.
1978 *Înțepăturile ironice ale limbii lui Galileo,* în *«Lettere Italiane», Anul XXX,* 3 °, pp. 289-332. BELLONE E.

1980 *Visul lui Galileo. Obiecte și imagini ale rațiunii,* Bologna, Il Mulino, 142 pp.

CALVIN I.
1980 *Relația cu luna* (1967), în *O piatră deasupra,* Torino, Einaudi, pp. 182-183. Eco U.

1975 *Cui îi este frică de telescop?,* în *op. cit.,* 32°, pp. 5-32.

FEYERABEND P.
1979 *Împotriva metodei (Prefață* de G. Giorello), Milano, Feltrinelli, 263 pp.

GALILEO G.
1895 *Istorie și demonstrații privind petele sociale și accidentele lor,* Florența, Ediția Națională , vol. V, pp. 9-260.

GIORELLO G.
1980 *Paradigma bazată pe dovezi și cunoașterea istorică* (Intervenție în dezbaterea despre «Spioni» de C. Ginzburg), «Quaderni di storia», 12°, pp. 18-21.

HANSON N.
1978 *, Modele ale descoperirii științifice. Cercetări asupra fundamentelor conceptuale ale științei,* Milano , Feltrinelli, 259 pp.

KUHN T.
1972 *Revoluția copernicană. Astronomia planetară în dezvoltarea gândirii occidentale ,* Torino, Einaudi, 363 pp.

PONTIUS A.
1980 *Spațiile semiotice ale traducerii,* în «Prelegeri», nn. 4-5°, pp. 43-61.
1980 *Mihail Bakhtin. Originile semioticii sovietice,* Bari, Dedalo, 231 p.

RAIMONDI E.

1978 *Drumul spre Xanadu,* în «Știință și literatură», Torino, Einaudi, 224 pp. Rossi P.

1977 *Images of Science,* Roma, Editori Riuniti, 326 p.

SCHEA W.
1974 *Revoluția intelectuală a lui Galileo,* Florența, Sansoni, 245 pp.

VAILATI G.
1967 *Câteva observații asupra chestiunilor de cuvinte în istoria științei și culturii* (1898), în *Metoda filosofiei. Eseuri despre critica limbajului (Introducere* de F. Rossi-Landi), Bari, Laterza, pp. 66-109.

PATRICIA MAZZOTTA

PROBLEMA SEMNULUI ÎN „ESEU"-UL LUI J. LOCKE

În ultimul capitol al cărții a patra din Exraj, dedicat problemei diviziunii științelor, alături de „ <pu<n.xT| » sau „filosofia naturală", Locke recunoaște o „ TtpaxTtxir) », a cărei ramură principală este „eticheta" și o „ CTTPELUTLXT) » *sau „* doctrină a semnelor" din care „partea cea mai obișnuită" sunt cuvintele, astfel încât poate fi numită și „logică" (XoyixTi).

Importanța semioticii ca știință autonomă este legată de valoarea fundamentală pe care, conform lui Locke, o are semnul pentru cunoaștere.

Întreaga a treia carte a Er.wv este de fapt dedicată limbajului și, mai precis, semnelor verbale, cuvintelor. Intelectul uman nu contemplă lucrurile, ci reprezentările lor, adică ideile. Complexul de idei, însă, nu poate fi prezentat vizual înțelegerii altora și nici nu poate fi reținut mult timp și cu fidelitate în memorie decât prin semne de idei, care permit comunicarea gândurilor și facilitează memorarea lor. Cele mai potrivite semne în acest scop pe care omul le-a putut găsi sunt „sunetele articulate".

În ultimul capitol al cărții a patra, Locke afirmă că omul își concentrează gândurile fie asupra contemplării lucrurilor, pentru a descoperi adevărul; fie asupra lucrurilor care sunt în puterea sa, adică asupra propriilor acțiuni, pentru atingerea scopurilor sale, fie asupra semnelor, „de care mintea se folosește atât într-una, cât și în cealaltă, și asupra ordonării lor corecte , pentru a fi mai clar informată" (Locke, 1979: 721).

Locke recunoaște, așadar, semnul ca având o funcție fundamentală în procesul cognitiv: cuvântul, de fapt, exprimă și ne permite să comunicăm idei care nu sunt reflexia în oglindă a lucrurilor, ci reprezentarea lor mentală, adică rodul abstracției și, prin urmare, semne ale lucrurilor în sine.

Numai admițând această presupoziție putem înțelege identificarea

semioticii cu logica, adică cu știința care are ca obiect ideile, care astfel capătă valoare semiotică.

Locke, examinând originea cuvintelor generale, afirmă că acestea devin generale deoarece trebuie să servească drept semne pentru idei generale. Acestea din urmă nu sunt reflectarea „naturilor generale", ci sunt mai degrabă rodul abstracției, adică al separării determinărilor de timp și loc de orice altă idee care le-ar putea caracteriza drept existențe particulare.

Prin urmare, cuvintele generale nu „semnifică" lucruri particulare sau pluralitate, ci mai degrabă specii, datorită capacității lor de a deveni semne ale unor idei abstracte. Toate lucrurile ale căror calități sunt de acord cu acea idee abstractă sunt astfel clasificate sub acel nume; adică, sunt de acea specie *(fel).* Locke ajunge astfel la concluzia că esențele speciilor lucrurilor nu sunt altceva decât ideile abstracte menționate anterior, care, totuși, după cum știm, sunt reprezentate prin nume generale, astfel încât „ideea abstractă , în locul căreia stă numele, și esența speciei sunt unul și același lucru" (Locke, 1979: 415). Acum, din moment ce ideile abstracte și esența lucrurilor sunt identificate, se poate spune că pentru Locke esența lucrurilor provine din semioză.

Prin abolirea esenței ca entitate reală, distinctă de ideile produse de intelect, se elimină posibilitatea comparării ideii cu realitatea și a contactului cu lucrurile, cu excepția ideilor simple. Ideile rămân astfel singura modalitate prin care omul poate cunoaște realitatea. Esențele , de fapt, ar fi doar idei abstracte prin care oamenii dobândesc și comunică cunoștințe, mai rapid decât dacă cuvintele și gândurile ar avea o sferă de aplicare limitată la particularități.

Singura referire la realitate este dată de ideile simple, care sunt provocate în om de stimuli externi proveniți din lucruri sensibile . Denumirile ideilor simple , împreună cu denumirile *substanțelor naturale* și *ale modurilor mixte,* sunt cele trei categorii fundamentale stabilite de Locke. Ideile simple se obțin numai prin impresiile provocate de obiecte; prin urmare, sunt indefinibile, deoarece nu este posibil să le explicăm recurgând la alți termeni, nesinonimi.

Spre deosebire de Descartes, care credea că substanțele - fundamentale procesului de cunoaștere - nu pot fi definite, pentru Locke fiecare noțiune derivă din idei simple, adică din experiență, și se verifică printr-o revenire la experiență și controlul datelor pe care le oferă prin simțuri .

Dacă ideile simple nu sunt primite din experiență, cuvintele nu vor putea produce în noi ideea pe care o reprezintă acel nume. Cuvintele, de fapt, fiind

sunete, nu pot reproduce în noi alte idei simple decât cele ale sunetelor însele și nici nu pot trezi în noi vreo idee decât prin legătura voluntară cunoscută a exista între sunete și ideile de care uzul comun le-a făcut semne. Prin cuvinte care indică idei simple, este atunci posibil să se genereze idei complexe în minte, anterior inexistente, și astfel să se determine înțelegerea cuvintelor corespunzătoare prin definiție.

Se pare, așadar, că pentru Locke, *sunetele articulate* reprezintă *semnificantul,* a cărui semnificație este constituită din idei. Sunetele și ideile, - legate inextricabil în semnul verbal, au ca referent lucrurile reale care provoacă senzații: din acestea din urmă iau naștere ideile-cuvintele sau semnele realității.

I Numele modurilor mixte indică, de asemenea, specii de lucruri, ale căror esențe sunt ideile abstracte prezente în minte. Dar, spre deosebire de ideile de substanță, esențele modurilor mixte sunt doar producții intelectuale, complet independente de presupunerea unei existențe reale corespunzătoare. Producerea de idei complexe în moduri mixte are loc în mod pur arbitrar, deoarece mintea combină un anumit număr de idei împrăștiate, omițându-le pe altele, și formează una singură complexă, căreia îi atribuie un singur nume, fără a exista vreo legătură naturală între aceste idei. Din arbitrarul acestei conexiuni apare o idee de mod mixt care indică o specie care, în momentul în care este produsă, nu există în afara intelectului; adică, nu are un referent real și nici nu include existențe reale referibile la ea.

II Legătura dintre anumite idei, excluzându-le pe altele, se face prin liberă alegere a minții, hotărâtă să-și urmărească propriile scopuri, principalul fiind comunicarea. Potrivit lui Locke, ideile cu mod mixt, de fapt, evită descrierile lungi și plictisitoare pentru a exprima relații sau acțiuni.

Deosebit de interesantă este afirmația lui Locke conform căreia, *în funcție de obiceiurile și modurile lor de viață,* unele popoare și-au format idei complexe despre moduri mixte și le-au dat un nume. Acest nume este intraductibil în limba unui alt popor care nu a dezvoltat aceeași combinație de idei.

Locke propune astfel o explicație etnolingvistică a diferenței dintre limbi și a pluralității lor. În anumite privințe, pare să anticipeze așa-numita ipoteză a relativității lingvistice a lui Sapir și Whorff. Această interpretare „culturologică" și non-psihologică a ideilor, dacă ar fi fost dezvoltată, l-ar fi putut îndepărta pe Locke de interpretarea metalingvistică a semioticii, încă dominantă în Mitologia existențială. Ipoteza unei corespondențe între specii și o ordine naturală similară este, de asemenea, respinsă în continuare, deoarece intraductibilitatea anumitor stări de spirit mixte dintr-o limbă în alta nu ar putea avea loc niciodată dacă

speciile ar fi fost fixate permanent de natură.

Ar putea fi revelator, în acest moment, să revenim la distincția făcută anterior de Locke între „esența nominală" și „ esența reală", a cărei semnificație explicativă apare mai mare în lumina referinței la denumirile modurilor mixte. Esența a fost identificată cu ființa unui lucru, adică cu constituția sa internă și reală sau , așa cum s-a întâmplat în filosofia scolastică, a fost „aplicată constituției artificiale a *genului* și speciei" (Locke, 1951, 1972: 23-24). Specia, însă, este o abstracțiune intelectuală indicată printr-un nume; rezultă că esența fiecărui gen sau specie este identificată tocmai cu acea idee abstractă indicată de numele general. Aceste două tipuri de esență sunt definite respectiv de Locke ca „esență reală" și „esență nominală".

Revenind la denumirile modurilor mixte, vedem că esențele lor sunt - exclusiv „nominale", deoarece ideile complexe ale speciilor modurilor mixte sunt doar o abstracție mentală, lipsită de orice fundament real. Legătura care leagă diversele părți ale acelor idei complexe este numele. În acest caz, esența coincide și mai mult cu numele care o indică decât cu ideea complexă însăși. Numai prin intermediul numelui, de fapt, sunt legate în mod inextricabil părțile care constituie ideea complexă pentru a forma o specie definită.

În domeniul substanțelor corporale, există lucruri care servesc drept modele pentru ideile la care denumirile corespunzătoare se referă la gândurile noastre. Nu este cazul însă modurilor mixte, ale căror denumiri se referă exclusiv la intelect. Prin urmare, pentru acestea, referentul lipsește sau, mai precis, referentul coincide cu sensul. Aceasta duce la arbitrarul total al semnului, înțeles nu doar ca indiferență a sunetului față de sens, ci și ca arbitrar conceptual. Ideea, de fapt, nu mai constituie reflectarea precisă a unei ordini existente în natură și nici nu servește drept legătură între natură și un sunet convențional stabilit, ci își datorează nașterea unor rațiuni generic practice. Însăși supraviețuirea sa este inextricabil legată de nume, sau mai degrabă de sunetul care îl indică, a cărui uitare duce inevitabil la pierderea ideii corespunzătoare.

Prin urmare, numele nu semnifică nimic altceva decât ideea complexă formată de minte, iar ideea, ca creație umană, nu se referă la nimic altceva decât la ea însăși. Această imposibilitate de a depăși limitele numelui și, prin urmare, ale ideii pe care o indică, și epuizarea proprietăților speciei în cadrul ideii, justifică identitatea dintre esențele reale și cele nominale.

Indiferența față de esența reală a producției conceptuale și, prin urmare, nominale (având în vedere identificarea locheană dintre logică și semiotică) este

dusă la cele mai radicale consecințe în denumirile substanțelor, în care există o esență reală, diferită de cea nominală, căreia însă, așa cum vom vedea mai târziu, nu i se acordă nici cea mai mică atenție în procesul de cunoaștere.

În modurile mixte, întrucât majoritatea sunt entități morale , modelul original, conform lui Locke, este în spirit și, prin urmare, esențele unor astfel de moduri mixte sunt numite noțiuni , tocmai pentru a indica matricea intelectuală. Ca construcții ale intelectului, care își propune să urmărească scopuri specifice de economie lingvistică în comunicare și claritate, ideile complexe ale modurilor mixte sunt alcătuite dintr-un număr de idei simple (adesea mult mai numeroase decât în cazul ideilor complexe ale speciilor de substanțe). Din entitatea observată mai sus între esența nominală și esența reală decurge prioritatea învățării numelor modurilor mixte față de ideile pe care le indică.

Pentru substantivele mixte, care au doar o esență nominală, procesul, care a avut loc probabil la originea limbilor, este astfel inversat. Acesta rămâne însă neschimbat pentru ideile care au o esență reală, care sunt de fapt dobândite - înaintea numelor (Locke, 1979: 437).

Numele substanțelor reprezintă, de asemenea, idei abstracte despre specii. Aceste idei denotă limitele speciei, diferențiind-o de altele și, prin urmare, constituind esența sa. Totuși, aceasta este esența nominală: de fapt, esența reală, adică constituția internă și reală a substanțelor, de care depind proprietățile lor, este necognoscibilă oamenilor.

Esența poate fi raportată doar la specie și nu poate fi gândită în afara ei. Dacă lăsăm deoparte ideea abstractă de specie, cu numele ei, și luăm în considerare doar ființele individuale particulare, devine imposibil să considerăm vreuna dintre caracteristicile lor ca fiind esențială pentru ele. Ideea de specie, însă, nu reflectă existența naturală. Dacă ar fi așa, speciile ar trebui să fie delimitate în mod general și imuabil în natură, iar lucrurile materiale ar trebui să fie recunoscute imediat ca aparținând uneia sau altei specii.

Locke *respinge astfel concepția diviziunii naturale a lucrurilor în specii,* afirmând că „ceea ce anexează lucrurile la specii este esența nominală" (Locke, 1979: 442).

Locke procedează astfel la o eliminare treptată a esenței reale din procesul cunoașterii, negându-i nu existența, ci utilitatea în scopuri epistemologice și trece, chiar și în domeniul substanțelor , așa cum se întâmplase deja cu modurile mixte, la o sferă pur semiotică, detașată de realitatea existențială, în care arbitrarul semnului se extinde la cunoaștere în ansamblu. Bacon și Descartes se opuneau deja teoriei scolastice a *formelor substanțiale interne* , singurele care

determină „distincția substanțelor în adevăratele lor *Specii* și *Genuri* ” (Locke, 1979: 445). După cum notează Viano, Locke a preluat critica lui Bacon și Descartes, dar a respins concluziile acestora . Urmându-l pe Boyle, Locke a într-adevăr «... formulat critica conceptului modern de formă, eliminând ideea unei legături necesare între proprietățile care constituie noțiunea cartesiană conform căreia substanța este conductivă printr-un atribut esențial» (Viano, 1960: 461-462).

Spre deosebire de modurile mixte, esențele nominale ale substanțelor apar din observarea naturii. Oamenii combină într-o singură idee complexă acele proprietăți pe care le văd întotdeauna ca fiind conectate în natură. Conformitatea cu aparențele și calitățile naturale ar trebui să limiteze arbitrarul denumirilor de substanțe în comparație cu cele ale modurilor mixte. Acest lucru, în realitate, nu se întâmplă: oamenii, de fapt, subordonează crearea de idei complexe și a modurilor corespunzătoare nu atât relațiilor existente în natură, cât circumstanțelor comunicării și nevoii de a folosi un limbaj inteligibil pentru ceilalți.

Prin urmare, crearea de noi denumiri pentru substanțe nu rezultă din descoperirea sau crearea de lucruri noi, ci doar dintr-un lanț diferit de idei, adică, încă o dată, dintr-o activitate pur intelectuală. Prin bazarea cunoașterii pe nume, adică pe esențe nominale create de intelectul uman și care nu pot fi verificate prin comparație cu ordinea naturală a lucrurilor, se reafirmă însuși conceptul de - arbitrar al cunoașterii. Mai mult, esența nominală variază, în ceea ce privește compoziția și cantitatea de idei simple, de la individ la individ. Prin urmare, se poate fi de acord cu Formigari atunci când vorbește despre o „ concepție dinamică a sensului” (Formigari, 1970: 196).

Conform lui Locke, incertitudinea sensului, cauza imperfecțiunii limbajului, trebuie atribuită neuniformității ideilor din mintea umană și nu unei inexactități intrinseci a sunetelor. Sunetul este, de fapt, indiferent față de sens, întrucât nu există o legătură naturală între sunet și idee. Locke, însă, nu cade în eroarea filosofiei scolastice de a considera semnele drept simple forme suprapuse peste o moștenire conceptuală prestabilită, care se dezvoltă independent de limbaj. Într-adevăr, el recunoaște existența unei relații atât de strânse între limbaj și cunoaștere, încât unul nu poate fi examinat neglijându-l pe celălalt.

Tocmai forța și modul de semnificare leagă cuvintele de cunoaștere, până în punctul în care scopul cunoașterii fără intervenția cuvintelor devine imposibil de atins. După cum notează Eco, ideea, deși echivalentă cu conceptul *filosofiei* scolastice, totuși „...nu mai este din punct de vedere scolastic o reflectare sau o

imagine a lucrului; este o construcție selectivă" (Eco, 1973, 1974: 109).

La strânsa legătură dintre *logică* și *semiotică* se adaugă imposibilitatea de a compara sensul cu referentul său, adică cu acea esență reală necunoscută nouă. Imposibilitatea de a cunoaște esența reală mărturisește, potrivit lui Locke, o inadecvare a intelectului, care duce în mod necesar la inadecvarea limbajului.

Aici apare intuiția că fiecare ambiguitate în limbaj a apărut din confuzia constantă a cuvintelor cu lucrurile, în încercarea zadarnică de a ancora cunoașterea la esențe reale, care sunt înșelătoare tocmai pentru că sunt necognoscibile. Acest lucru are consecințe mai grave, potrivit lui Locke, în limbajul filosofic, care necesită termeni precișsi cu semnificații lipsite de ambiguitate și pentru care, prin urmare, „remediile" sunt mai potrivite. Se poate fi cu siguranță de acord cu Eco în ceea ce privește modernitatea unei astfel de teorii a „controlului critic" al limbajului și în ceea ce privește importanța aplicațiilor sale în zilele noastre (Eco, 1973, 1974: 110).

Însă, în ceea ce privește originea încă complet psihologică a ideilor lui Locke, este poate posibil să se dea o interpretare mai puțin drastică decât cea a lui Eco.

Deși rămâne în mare parte legat de teoria sensului dominantă în vremea sa, Locke se referă în mai multe rânduri la obiceiurile și experiențele popoarelor ca factori care au influențat nașterea ideilor.

La sfârșitul celei de-a treia cărți, înainte de a enumera remediile pentru imperfecțiunile limbajului, Locke începe prin a declara că este imposibil ca un individ să întreprindă o reformă a limbilor.

De fapt, limbajul transcende posibilitățile și cunoștințele individului, fiind legat de evoluția cunoașterii întregii comunități.

Astfel, Locke pare să fi intuit, deși fără dezvoltările și perspectivele necesare, că originile limbajului se află în cultura comunității de vorbitori. Având în vedere perioada în care a scris, este de înțeles că Locke nu a explorat această temă în profunzime și a lăsat-o la nivelul unei schițe vagi, susceptibilă doar de dezvoltări ulterioare.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

LOCKE J.
1979 *An essay concerning human understanding,* Oxford, Oxford University Press (tr. it. by Camillo Pellizzi, *Saggio sull'intelligenza umana,* Bari, Laterza, 1972 [2], 4 volume).

Eco U.
1973 *Semn,* Milano, ISEDI, 1974 [2].
1975 *Tratat de semiotică generală,* Milano, Bompiani.

FORMICARI L.

1970 *Lingvistică și empirism în Anglia secolului al XVII-lea,* Bari, Laterza. JAKOBSON R.

1974 « Coup d'oeil sur le développement de la sémiotique » (traducere în italiană de Ugo Volli, « Lo svi - luppo della semiotica », în *Lo sviluppo della semiotica e altri saggi,* Milano, Bom piani, 1978).

VIANO C.

1960, *John Locke. De la raționalism la empirism,* Torino, Einaudi.

PATRICIA CALEFATO

TIMPUL ȘI SEMNUL ÎN CÂTEVA TEORII SEMIOTICE

1. *Natură, socialitate și semn în Saussure*

Prima formă de temporalitate care ne vine în minte, atunci când ne gândim la Saussure , este temporalitatea, referită la conceptele de sincronie și diacronie. Timpul stă la baza distincției formulate în *Curs* între „axa simultaneităților" și „axa succesiunilor" (Saussure 1916, p. 99). Prima, care reprezintă sincronicul, exclude timpul ca succesiune istorică de evenimente și modificări ale unui sistem dat de semne, în special ale unui sistem lingvistic. Cea de-a doua, care reprezintă diacronicul, reproduce traiectoria temporală a modificărilor și evoluției acestui sistem.

«Limbajul are o latură individuală și o latură socială, iar una nu poate fi concepută fără cealaltă» (ibid.: 18). Latura individuală este cea a cuvântului , a cuvântului accidental, pe care fiecare persoană îl rostește prin îndeplinirea unui act «de voință și inteligență»; latura socială este cea a *limbii,* a materialului lingvistic care constituie esența și stabilește limitele limbajului, funcționând «în virtutea unui fel de contract între membrii comunității» (ibid.: 24). Factorul timp intervine aici ca factor de stabilitate sau modificare. Socialitatea este garanția unei stabilități în care intervine constant elementul arbitrarului. Între convenția arbitrară și timp se stabilește o legătură de antinomie-corespondență , ceea ce face din timp, înțeles ca tradiție, un dat pe care în fața noastră l-am - numit «întotdeauna» «om» și «câine», un factor de natură statică.

La Saussure, „social" este sinonim cu „colectiv", amintind de imaginea unui contract între indivizi; în fața *limbajului,* toți sunt egali , fără distincție. Această viziune contractualistă îi permite lui Saussure să conceapă facultatea lingvistică a omului ca fiind imediată și naturală. Naturalitatea susține socialitatea; nu există nicio mediere între natură și individ în afară de cea a unei societăți fondate „natural". Prin urmare, timpul, în această ipoteză, este un factor natural, de simplă durată , a cărui acțiune asupra realității lingvistice este legată de cea a forței sociale (ibid.: 96).

Printre comparațiile celebre ale lui Saussure, cea cu șahul este, fără îndoială,

cea mai evocatoare. Ne prezintă o materialitate și o autonomie care ne permit să „jucăm" în termenii înșiși ai „jocului " fără a pierde din vedere referentul inițial, ba chiar, o mai bună înțelegere a legilor sale. Fiecare piesă de șah are o valoare, care este astfel în virtutea opoziției sale cu piesa corespunzătoare de culoare diferită . Conceptul de opoziție este strâns legat de cel de valoare, înțeleasă ca rezultat al unei relații de echivalență. În cadrul sistemului lingvistic, cantitatea totală inițială de valoare este stabilă, la fel cum în șah nu începem niciodată să jucăm cu trei cai, o singură tură etc. Cu toate acestea, pe parcursul jocului putem pierde unele piese, alterând astfel întregul echilibru al jocului și cantitatea totală de valoare. Mai mult , chiar și mișcarea „momentană" a unei singure piese va fi suficientă pentru același scop. Prin urmare, timpul acționează ca un vehicul de modificare a valorii, nu atât în determinarea sa inițială, care este și rămâne fixă (regulile jocului), cât în jocul viu care se desfășoară, pe baza căruia pot apărea chiar schimbări ale regulilor jocului în sine.

Poate fi repetată situația actuală de pe tabla de șah într-un alt joc? Sigur, am putea rejuca jocurile marilor campioni , dar atunci *acea stare* va fi devenit o stare moartă, acel joc faimos va fi devenit la rândul său un model, o regulă a jocului. Ceea ce va lipsi în repetiție este acea discrepanță „incognoscibilă" și neașteptată care este efectul acțiunii timpului asupra sistemului nostru de referință. Când, în jocurile de simulare de astăzi, piesele noastre luptă în Bătălia de la Waterloo sau în Bătălia Inelului, nu este sigur dacă forțele lui Napoleon sau cele ale puterii întunecate vor pierde, așa cum s-a întâmplat în realitatea istoriei sau în imaginația lui Tolkien. Simularea nu este repetiție, în sensul că sfera sa devine relativ autonomă față de contextul la care se referă, iar timpul este cel care face ca factorul *n* să fie progresiv incognoscibil: *n_x ... n ₁ + n_n*. Toate aceste ipoteze, pe care le putem citi printre rândurile Cursului , distanțează din ce în ce mai mult imaginea unei separări forțate între sincronie și diacronie, staticitate și dinamism, chiar dacă sunt prezente în „litera" Cursului .

2. *Timp și limbaj în* investigațiile filozofice *ale lui Wittgenstein*

În *Investigațiile filozofice,* Wittgenstein demonstrează că centrul semnificării este constituit de „eul" semnelor, o utilizare vie care le face ductile, schimbătoare, ambivale. O utilizare care se desfășoară în timp . În ceea ce poate fi numit doar impropriu și pentru ușurința descrierii „al doilea" Wittgenstein, timpul

apare în diverse forme . *Ca „memorie”,* rememorarea este forma concretă care îmi permite să folosesc categorii temporale, cum ar fi aceea de a spune „A fost aici acum o jumătate de oră” (Wittgenstein 1953, it: 300). Dar memoria în sine nu are conținut ; capătă unul doar atunci când este însoțită de o experiență trăită. Nu-mi pot aminti să-mi amintesc; trebuie să asociez întotdeauna această funcție a memoriei cu un „concept psihologic” care îmi permite să reînvii timpul trecut în prezent. Prin urmare, timpul trăiește ca experiență.

Putem surprinde o formă „particulară” de memorie în ceea ce Wittgenstein numește „limbaj privat”, înțeles ca „acele sunete pe care nimeni altcineva nu le înțelege, dar pe care eu *«par să le înțeleg»”* (ibid., 125). Să presupunem, spune el, că notez într-un jurnal, indicând-o în mod convențional cu litera „S”, recurența unei anumite senzații în momente diferite. Atenția mea, în celebrarea acestei - ceremonii, se va concentra asupra senzației, astfel încât să o întipărească ferm în mintea mea. Dar ce criteriu, dacă nu propriul meu arbitrar, îmi permite să reglementez acest joc? Și nu sunt oare conștient de ambiguitatea conținută în faptul că, chiar și în „limbajul meu privat”, folosesc semne care aparțin și altora (litera „S”, cuvintele „a avea” și „ceva” etc.)? Memoria este plină de conținuturi contradictorii, deoarece materialul care o compune nu este niciodată doar material individual; în același timp în care îmi amintesc, folosesc porțiuni de temporalitate colectivă, nu doar a mea. Ceea ce este privat, chiar și jocurile, ceremoniile, în care semnele pot fi cel mai implicite, este privat nu prin sine însuși, ci printr-un fel de „diferențial” de experiență dintre mine și ceilalți. Timpul ca memorie este, așadar, timp trăit și este trăit în dimensiunea fundamentală a alterității.

Timpul și jocul. Pentru Wittgenstein, toate formele de comunicare verbală pot fi descompuse și comparate cu un joc. Deoarece jocul are regulile sale, acesta constă din diverși participanți și, chiar și atunci când este un joc solitar, va trebui întotdeauna să respect un criteriu comun. Jocul de șah: pentru a învăța să joc, nu trebuie doar să știu numele și forma pieselor individuale, ci și regulile după care pot muta aceste piese și pot da sens jocului . Legătura dintre cuvintele „Hai să jucăm un joc de șah!” și toate regulile jocului se realizează în unitatea primelor două momente : enumerarea, denumirea regulilor, predarea mutărilor; plus un alt element decisiv, „practica zilnică a jocului ” (ibid.: 107). Aplicarea repetată a regulilor și a mutărilor individuale , practica în timp, conferă jocului conotația sa fundamentală.

Comparația lui Wittgenstein între limbaj și oraș (ibid., 17) poate fi, de asemenea, asemănată cu un joc . Asemenea unui oraș vechi, cu străzile sale

regulate și întortocheate, casele vechi și noi, străzile și suburbiile sale împletite construite succesiv de-a lungul timpului, limbajul oferă o imagine multifațetată a sa. Orașul ni se prezintă astăzi în sincronia sa - cu toate formele depuse ale trecutului său, cartiere întregi distruse, altele dispărute, altele dintre care ne-au rămas doar spectacole arheologice, altele reconstruite în întregime pe ruinele vechiului sau construite de la zero. Prezentul orașului ne arată stratificările „diacronice" ale timpului său. Ne mișcăm în acest oraș , ne plimbăm pe străzile sale, așa cum articulăm un limbaj: nu suntem străini de el, trăim în el, viețile noastre se desfășoară în dimensiunile sale.

Pentru a înțelege dimensiunea temporală a limbajului, trebuie să cunosc întregul context al aplicării sale. „Limbajul este un labirint de străzi. Vii dintr- *un* loc și știi să te orientezi; ajungi în același punct din alt loc și nu-ți mai poți găsi drumul" (ibid.: 109). Dar dacă, de exemplu, în timp ce merg, contrar obiceiului meu, pe o anumită stradă în direcția opusă celei mele obișnuite, nu o recunosc, voi încerca să mă întreb despre locul de unde vin, voi folosi semne de referință , voi adopta o hartă etc. Obiceiul în sine nu este, așadar, un factor de statică temporală, ci este dinamic, susceptibil de comparații , de regândire. Aici vedem importanța enormă a experienței prelingvistice, ca experiență în cadrul căreia este organizat faptul lingvistic în sine, care nu îl „precede" liniar, ci reprezintă factorul său constitutiv.

Timpul ca formă reală a limbajului. Wittgenstein îl citează pe Augustin: „Ce este, așadar, timpul? Dacă nimeni nu mă caută, nu voi; dacă cineva caută să explice, nu voi" (ibid., p. 60). Ne este dificil să explicăm ce este timpul, deoarece nu ni-l putem aminti cu un concept, nu putem asocia un sens precis și stabil cu un dat care apare „prin" fenomene, care le însoțește constant, în cadrul căruia cuvintele sunt organizate și trăiesc. Timpul experimentează, așadar, aceeași condiție ca acele concepte care ne par evidente și simple, dar care sunt așa doar în virtutea prezenței lor „totale" în noi.

3. *Timp și gândire la Peirce*

În eseul cunoscut în italiană sub titlul „ *Pensione-segno-uomo"* (1868, pp. 37-85), Peirce susține că în actul gândirii funcționăm , suntem ca un semn. Care este interpretantul gândirii noastre ? Nu o putem considera ca ceva fix; așadar, pentru a o defini, Peirce folosește o imagine dinamică, a continuității în timp .

Acest interpretant este următorul nostru gând. Prin urmare, fiecare gând funcționează ca un semn în raport cu ceea ce urmează. Procesul semiotic al gândirii este explicit într-un context temporal, funcționează ca un lanț: următorul gând va avea la rândul său un alt gând ca interpret al său și așa mai departe.

Pe de altă parte, care este obiectul la care se referă semnul-gândire? Este gândirea însăși „în sensul în care este gândită" (ibid.: 62); adică, în forma în care gândirea este înțeleasă în cea ulterioară, în interpretul ei . Chiar și de cealaltă parte a triunghiului semiotic, temporalitatea constituie un factor esențial: condiția prin care „suntem în gândire " (ibid.: 66n) este o condiție dinamică, un eveniment temporal.

În virtutea acestui dinamism, semnul-gând nu este un element identic cu lucrul semnificat sau cu interpretantul. Acesta din urmă diferă de primul tocmai pentru că a fost solicitat de acesta din urmă și, prin urmare, are elemente de noutate și reelaborare în ceea ce privește el. Și nici lucrul semnificat , tocmai pentru că s-a *referit* la un semn, nu este identic cu acesta. Semnul, pentru Peirce, are propria sa profunzime, materialitate, caracteristici autonome față de obiectul său, cu care menține totuși o relație de „aplicație demonstrativă" (ibid.: 63). Dar dacă gândirea este un proces inferențial care are loc în timp, între două gânduri este posibil să se măsoare un interval care le face incomensurabile una cu cealaltă: adică, fiecare semn-gând este un eveniment unic. Dacă timpul este forma gândirii noastre, el garantează și irepetabilitatea senzațiilor noastre . Chiar înainte de a reflecta asupra unei senzații, actul de a simți a trecut deja. Timpul, așadar, implică, odată cu continuitatea gândirii, caracterul său unic, ireductibilitatea elementelor sale individuale. Ne referim astfel la o organizare a materialului semnelor care se realizează în durată și care include și acele date „fiziologice" al căror caracter „natural" poate fi dat doar în cadrul acestei organizări.

Natura semnifică a gândirii și a omului înseamnă că, potrivit lui Peirce, conceptul de realitate are sens doar în cadrul unei comunități , lipsită de limite definite care să-i particularizeze compoziția și să-i fixeze capacitatea de creștere cognitivă. Din perspectiva factorului temporal, rămân întrebări deschise care subliniază relația dintre semnul uman, în funcțiile sale de reprezentare și interpretare, și comunitatea umană bazată pe semne. Aceasta deoarece, potrivit lui Peirce, în durată se organizează procesul interpretativ inerent șirului de gândire al omului individual. Mai mult, deoarece diferența dintre omul fără determinanți și omul particular, care există în orice caz, este relativă, pentru Peirce, față de minte, față de raționamentul „în semne" și, prin urmare, față de timpul care se stabilește.

4. *Sărbătoare și timp plin de bucurie în Bakhtin*

Conceptul de *timp festiv* reapare în întreaga analiză a lui Bakhtin asupra operei lui Rabelais. Festivalurile populare dintre Evul Mediu și Renaștere aveau loc cu ocazia unor evenimente anuale specifice: Paștele, Carnavalul , Ziua de 1 Mai, recolta de struguri, târguri etc. Festivalurile populare erau orientate spre devenire, spre alternarea vieții și a morții, spre schimbul dintre părțile corpului și societate. Evenimentele timpului natural sunt strâns legate de festivaluri, deoarece conțin în ele însele o „viziune asupra lumii" autonomă, bazată pe o temporalitate internă care transcende legăturile sale directe cu timpul de muncă și ritmurile biologice. Bakhtin înzestrează timpul ciclic al festivalurilor din perioada lui Rabelais cu o profunzime internă, o forță regenerativă și o notă de ambivalență.

„Umilirea" este una dintre trăsăturile caracteristice ale limbajului străzii: constă în a face tot ceea ce este înalt, spiritual, ideal și abstract „jos", material, legat de funcțiile corporale ale băutului, mâncării, excreției și urinei, precum și de activitatea sexuală (Bachtin 1965, it. 25). În această umilire, timpul funcționează ca protagonist absolut, sub forma devenirii, adică a morții și a renașterii. Excrementele aduc întotdeauna viață nouă; „materialul corporal inferior", unde se găsesc organele genitale și uterul, este regeneratorul . Optimismul fundamental care, în ipoteza lui Bakhtin, pătrunde în întreaga operă a lui Rabelais nu este, însă, un optimism complet pro-pozitiv față de viitor: o ambivalență constantă predomină în „libertatea veselă" care însoțește mișcarea existenței etern incomplete (ibid.: 39).

Perioada lui Rabelais și a festivalurilor pe care le descrie este o perioadă de profundă *deschidere culturală, politică și socială* (așa cum corpul grotesc este deschis, prin orificiile și protuberanțele sale, către lumea exterioară). Acei oameni indistincți care dansează, se maschează și își bat joc de ei înșiși la festivaluri au un anumit simț al lor înșiși și al locului lor în timp ca „ crescători" ai unei lumi noi, născută din umilință și râs, o lume confuză, pe bună dreptate *lipsită de o identitate proiectată.* Timpul vertical și static a fost înlocuit de un timp orizontal, neierarhic , o copie miniaturală a timpului cosmic.

Această deschidere constantă a timpului poate fi citită și în enumerarea caracteristică , în descrierea unor cantități enorme.
dimensiuni corporale, arme, cantități de hrană, haine, apelative laudefice, jocuri, epitete pentru a indica organele genitale masculine: totul este enumerat sistematic, numit în serii interminabile, dilatat în timp.

Bakhtin subliniază proiecția orizontală a cuvintelor, paralelă cu cea a lumii rabelaisiene: în acest sens, semnele verbale și nonverbale presupun o dispoziție analoagă cu cea a oamenilor, orientată spre incomplet și vesel, întrucât orice exagerare numerică nu poate fi decât comică și carnavalească. Prin decodificarea operei lui Rabelais, Bakhtin își clarifică concepția, exprimată în altă parte, despre intersecția dintre semnul lingvistic și contextul extraverbal . Eficacitatea particulară a exemplelor rabelaisiene constă în condiția particulară în care semnul verbal și-a trăit timpul. Nu numai că era conștiință de limbaj, nu numai că exista la răscrucea diferitelor concepții despre lume, dintre care una, incompletă, nedefinită într-o formă „universală", necodificată în mecanisme de putere, era deschisă la o mie de posibilități, ci *„fiecare obiect, fiecare noțiune, fiecare punct de vedere , fiecare judecată, fiecare intonație* (...) era implicată într-o intensă luptă ideologică" (ibid.: 519). O luptă foarte asemănătoare cu încăierările de la nuntă din casa familiei Basche, unde chiar și nunta este o pură mascarată; la băi de urinare sau umiliri verbale. Lupta nu este o distrugere calculată, așa cum nici moartea nu este: dimpotrivă, moartea este regenerativă, aduce renaștere, este o coborâre care duce la pământ, principiul feminin material al vieții. Când chiar și sărbătoarea devine „naționalizată", se produce o separare între această sferă statică și sfera vieții de zi cu zi, a vieții domestice și de familie, unde instanțele trecute ale festivalului stradal, care și-au pierdut caracterul colectiv și s-au individualizat, sunt reînviate într-o formă diferită. Astfel, timpul își pierde și el dimensiunea colectivă orientată spre devenire, moartea și viața intră în opoziție una cu cealaltă, principiul feminin al devenirii își pierde „universalitatea" și se naște femeia, animalul domestic. Obscenitatea își pierde și ea caracterul de umilire bucuroasă și devine în esență un fapt sexual și privat sau o afectare personală, condiția pentru „realismul de alcovă" al privitului și al ascultării (ibid.: 118), pentru dublurile standarde ale puritanismului burghez și, în cele din urmă , pentru pornografie ca moment de reproducere socială.

5. *Note finale*

Conotația temporală a semnului se realizează atât în momentul și procesul producerii sale, cât și în cadrul „ritualului" stabilit de semn, considerat în materialitatea sa. „Alteritatea" este un factor determinant în ambele momente. Ceea ce este semnific este aranjat, sincron și diacronic, în succesiuni și -

interconexiuni continue; fiecare semn nu este niciodată pur și simplu ceea ce este acum, ci este și ceea ce l-a produs. Rațiunile existenței sale sunt conținute în realitatea care l-a precedat, în celelalte semne care l-au determinat și, în final, în calitatea *polifonică* a procesului de interpretare și reproducere a sa.

Timpuri diferite se interferează unele cu altele. Prin urmare, semnul transmite și un element extrem de ambivalent al morții, precum „moartea care dă viață" în *Rabelais de Bakhtin* , dar și ca punct limitator al producției de semne în sine.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

BAKHTIN M.
1965 *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa* (tr. it. di M. ROMANO, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare,* Torino, Einaudi, 1979, 524 p.)
1975 *Voprosy literature i estetiki* (tr. it. a cura di C. STRADA JANOVIC, *Estetica e romanzo,* Torino, Einaudi, 1979, xvi + 506 p.)
1980 *Știința literaturii și științele umane,* în «Științe umane», n. 4, pp. 7-23. BARTHES R.

1964 *Elements de semiologie* (traducere în italiană de A. BONOMI, *Elementi di semiologia,* Torino, Einaudi, 1975', p. 96).

BAUDRILLARD J.
1976 *Schimb simbolic și moarte* (trad. it. de G. MANCUSO, *SCHIMB SIMBOLIC și moarte,* Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 255).

BONFANTINI MA
1979 *Către o înțelegere și o definiție comună a termenilor lui Peirce,* în «Științe umane », n. 3, pp. 171-9.

Eco U.
1975 *Tratat de semiotică generală,* Milano, Bompiani, p. 420.

PEIRCE CS
1931-5 *Lucrări complete* (tr. it., antologie selectată, editată de M.A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia , *Semiotica,* Torino, Einaudi, 1980, pp. 316).

PONTIUS A.
1978 *Marxismul, știința și problema omului,* Verona, Bertani, pp. 270.
1980 *Mihail Bakhtin. Originile semioticii sovietice,* Bari, Dedalo, p. 147.

ROSSI-LANDI F.
1961 *Sens, comunicare și vorbire comună,* Padova, Marsilia, 1980, pp. 292. USCĂCIUNEA (LUI) F.

1916 *Curs de lingvistică generală* (traducere de T. DE MAURO, *Curs de lingvistică generală,* Roma-Bari, Laterza, 1978 · pp. 491).

WITTGENSTEIN L.
1953 *Philosophische Untersuchungen* (tr. it. de R. Piovesan și M. Trincherò, editat de M. TRINCHERÒ, *Cercetări filosofice,* Torino, Einaudi, 1974, p. 301).

ALEXANDRU FINZI

CHARLES MULLER ȘI ȘCOALA FRANCEZĂ DE STATISTICĂ LINGVISTICĂ APLICATĂ

Metodologia statistică este un domeniu specific al matematicii aplicate,

utilizat pe scară largă în științele fizice și biologice. Este un instrument deosebit de eficient atunci când se lucrează cu fenomene variabile, dar numeroase și circumscrizabile, al căror determinism este dictat de mai mulți factori care nu țin de controlul nostru, rezultând în aparența finală a aleatoriului.

Faptul că diferitele niveluri la care limbajul poate fi analizat aparțin acestui tip de fenomen este de multă vreme de necontestat, la fel cum eficacitatea metodei statistice pentru definirea anumitor principii generale și analizarea anumitor fenomene lingvistice în termeni probabilistici și în măsurarea gradului de variabilitate este incontestabilă. Este de la sine înțeles că suntem departe de simplele numărători și calcule procentuale , nivelul la care mulți, chiar și astăzi, cred că poate fi redus subiectul.

Ideea aplicării metodei statistice materialelor lingvistice este destul de evidentă, dar se admite în general că, încă în 1954, când Guiraud publica o bibliografie a studiilor de statistică lingvistică , termenul „metodologie statistică" putea părea ambițios în ceea ce privește lucrări destul de ocazionale și aplicații de o complexitate destul de modestă, cărora le lipsea o viziune organică asupra subiectului (*)■

Această structură a fost realizată de Herdan între sfârșitul anilor '50 și începutul anilor '60 ([2]). Cu acest autor, s-ar putea spune că statistica lingvistică este fondată ca o ramură autonomă a lingvisticii în principiile sale fundamentale și, pe partea aplicată, în subcapitolele de stilostatistică și probleme de atribuire sau corelare între autori.

Pe această bază s-a dezvoltat contribuția lui Charles Muller, având meritul de a dărâma zidul de neîncredere, ca să nu spunem de ostilitate, care până atunci împiedicase statistica lingvistică să devină un instrument de lucru de uz normal în științele umaniste.

În ciuda unor analize semnificative în domeniul strict lingvistic, se poate spune că lucrările lui Muller tratează, în general, mai mult lectura decât limbajul în sine și, prin urmare, au un caracter mai degrabă aplicat decât teoretic ([3]). De asemenea, posedă o serie de caracteristici care le fac exemplare în multe privințe: premisele constau într-o definire riguroasă a domeniului de analiză cu unele comentarii care ilustrează interesul lor, urmată de definirea metodelor operaționale, calculul , inclusiv evaluarea probabilistică bazată în principal pe testul Pearson X2 [și] abaterea redusă, rezultatul, examinarea critică a acestuia, verificarea, concluziile. Abordarea de lucru a oricărei științe

experimentale este trasată cu extremă claritate și concizie .

Aceste aspecte, împreună cu originalitatea designului, claritatea și eleganța execuției și frecventa surpriză a rezultatelor, au constituit probabil principala atracție a Centrului de Filologie și Literatură Romanică de la Universitatea de Științe Umane din Strasbourg. Aici, ajuns destul de târziu în învățământul universitar, Müller a fondat rapid o Școală care a produs aproximativ patruzeci de cercetători, în principal francezi și canadieni francofoni, dar și belgieni, scandinavi și, în cazuri izolate, din diverse părți ale lumii. Lor li s-au alăturat și alții care, deși proveneau din medii culturale diferite, au recunoscut valoarea și importanța cercetării mülleriene și au devenit difuzori spontani ai acesteia, așa cum am făcut și noi înșine cu această ocazie.

Încercarea de a reproduce abordarea utilizată în lucrările științifice în domeniul analizei textelor literare poate părea banală, dar problema trebuie examinată în toată complexitatea sa reală.

Materialele observaționale ale științelor experimentale au o natură fundamental repetitivă, care facilitează în mod normal testarea ipotezelor de lucru, în timp ce materialul lingvistico-literar este de obicei unic și irepetabil. Prin urmare, conceperea unui sistem de verificare după ce materialele au fost utilizate pentru observații de bază este o problemă care poate fi rezolvată doar printr-o abordare ingenioasă (permițând cuvântului doar conotații pozitive) și care apare adesea extraordinar de originală.

În plus, cercetătorul nu poate alege materialele și nu se poate plasa în condițiile experimentale cele mai favorabile pentru el, în timp ce, din păcate, având în vedere abordarea cantitativă, elementele lingvistice cele mai potrivite analizei sunt de obicei cele cu cea mai mare frecvență și, prin urmare, cel mai mic conținut semantic. Depășirea dificultăților de acest fel înseamnă a face ceva mai mult, sau cel puțin diferit, față de ceea ce se face în științele experimentale.

Statistica în sine nu este nimic mai mult decât un instrument; atunci când este utilizată în lingvistică, a oferit unele perspective interesante, dar până în prezent nu suntem încă capabili să evaluăm toate aplicațiile posibile și nici să stabilim criterii consecvente pentru utilizarea sa, în afară de câteva linii directoare generale, atunci când este folosită ca mijloc de a pătrunde în textele literare, fie pentru a corobora și a face observațiile criticului mai puțin aleatorii, fie ca un adevărat instrument hermeneutic.

În acest domeniu, Școala Franceză a adus o contribuție valoroasă prin aplicații practice care, pe de o parte, reprezintă puncte de referință pentru cercetări similare, iar pe de altă parte au deschis o serie de perspective foarte promițătoare ([4]).

Poate că nu este departe momentul în care subiectul tratat va putea fi organizat într-un mod organic, dar deocamdată ne confruntăm cu o producție notabilă de cercetare destul de diferențiată, care are totuși ca numitor comun: scopul de a aborda un domeniu de investigație limitat, tendința de a dezvolta lucrarea mai mult în profunzime decât în extensie, interesul pentru studiile cantitative, aplicarea metodologiei statistice, rigoarea formală, concizia - expunerii și, în final, scopul de a oferi o bază de studii obiective pentru - elaborarea critică a textelor literare.

Pentru a ilustra aceste observații, vor fi luate în considerare câteva exemple: unul este preluat din cercetările timpurii ale lui Muller, celălalt din munca recentă a unuia dintre studenții săi.

În 1962, Muller a publicat un eseu despre „stilul familiar" în operele lui Molière ([5]). Lucrarea, de doar opt pagini plus două tabele, a pornit de la o observație aparent lipsită de interes aplicativ, și anume că în limba franceză, din analiza a peste 300.000 de cuvinte, s-a constatat că relația dintre pronumele personale „dialogale" (persoana I și a II -a singular și plural) și numărul posesivelor (adjective și pronume) ale aceleași persoane variază semnificativ în funcție de textele luate în considerare. De exemplu, în franceza vorbită de astăzi, pronumele personale sunt de aproximativ zece ori mai frecvente decât posesivele, în timp ce în tragedia clasică proporția lor este doar dublă.

Valoarea asumată de raportul dintre numărul pronumelor și numărul posesivelor nu pare, așadar, a fi o coincidență. Dar cum s-ar putea deduce o astfel de observație?

Alte câteva considerații clarifică mai bine condițiile în care raportul variază. Acest raport, care este egal cu doi în tragedia clasică (minim 1,5; maxim 3,0), tinde să crească regulat de la Garnier la Mairet, la Corneille și la Racine și, în plus, crește foarte des de la începutul până la sfârșitul operei. În mod surprinzător, observă Muller, valoarea raportului, care este luat ca indice, crește și mai mult atunci când se trece de la poezie la proză.

După ce a observat în continuare cum indicele crește de la *Les plaideurs* (3,3) la *Misanthrope* (4,0) la Atwe (4,3) și apoi la *La Critique de l'Ecole des Femmes* (6,5), Muller își avansează ipoteza de lucru, și anume că, în contextul

dialogului teatral, indicele scade atunci când limbajul interlocutorilor devine mai solemn și invers, crește pe măsură ce limbajul capătă tonuri familiare.

Pentru a verifica ipoteza, Muller alege primele cinci scene din *Avare,* în care există diferite stiluri de vorbire și scene galante , cu utilizarea unui limbaj rafinat, urmate de altele cu o tonalitate populară și încă altele de nivel intermediar.

Datele, așa cum era de așteptat, confirmă o variație a indicelui de la o valoare minimă de 2,4 în a doua scenă (Elise, Cleante) la un maxim de 8,4 în a treia (Harpagon, La Flèche). Întrucât aceste rezultate ar putea proveni dintr-o compensare, deși improbabilă, între roluri, datele sunt prelucrate astfel încât să permită calcularea indicelui pentru fiecare personaj și, din nou, se obține o serie standard de valori de la un minim pentru tânărul îndrăgostit Cleante (2,5) până la un maxim pentru servitoarea La Flèche (13,3).

Iată, așadar, cum, printr-o organizare diferită a acelorași date de bază pe scenă și pe rol, este posibilă o verificare încrucișată a ipotezei de lucru.

Muller procedează apoi la o a doua verificare în alte scene ale aceleiași opere și, în final, la o a treia folosind o altă lucrare de Molière ([6]), adoptând succesiv un criteriu de verificare pe operă și pe autor.

Din punctul de vedere al rezultatelor, importanța lucrării este evidentă dacă se ia în considerare faptul că, pe de o parte, aceasta pune în lumină nivelul, de o profunzime cu adevărat de neconceput, de organizare lingvistică pe care autorul îl poate urmări în caracterizarea vorbirii diferitelor personaje, pe de altă parte, oferă un criteriu riguros de clasificare a rolurilor (care de acum înainte poate fi considerat obiectiv) pentru orice studiu care dorește să compare comportamentul și limbajele diferitelor personaje din teatrul francez, deschizând totodată calea către studii similare pentru alte limbi.

Din punct de vedere tehnic, care este primordial pentru noi, lucrarea este importantă deoarece oferă un model de strategie operațională ([7]) perfect - conceput pentru a permite, prin diverse mijloace, verificarea ipotezei de lucru.

Mai jos este prezentat unul dintre cele două tabele care însoțesc studiul . Aproape întotdeauna, modele similare de prezentare a valorilor numerice - prezintă imperfecțiuni care le afectează semnificativ lizibilitatea și trebuie interpretate apelând mai mult sau mai puțin pe larg la text. În acest caz, însă, tabelul este foarte bine conceput, deoarece ne permite să vizualizăm datele de bază și să verificăm simultan rezultatele. Indicii la care ne-am referit se găsesc în penultima coloană, organizați după scenă, și în penultimul rând, organizați

după personaj . Rețineți în special distribuția eșalonată a numerelor în cadrul fiecărei casete pentru a permite numărarea atât pe orizontală, cât și pe verticală.

TABELUL nr. 1

LĂCOMUL - actul I - scenele 1-3

	CLEANTE	ELISE	VALORI	HARPAGON	SĂGEATA	Total	Index	Frecvenţă
SC. 1								
cuvinte		490	627		11			
presă de		48	63			111	3.46	12,8%
posibil.		18	14			32)		
sc. 2								
cuvinte	761	152			91			
persoană	63	22				85 Í	2,42	13,1%
posibil.	2	11				35)		
sc. 3								
cuvinte				475	266			
persoană				69	40	109	8,38	16,4%
posibil.				1	3	13)		
sc. 4								
cuvinte	217	160		1122	14			
persoană	28 de	26		110		164	4,68	13,2%
posibil.	1	6		1		35)		
sc. 5								
cuvinte		31 de ani	682	268	98			
persoană		3	32	27		62 Í	7,87	7,1%
posibil.		0		2		8 J		
TOTAL	978 91 36	833 99 35	1309 95 20	1865 206 29	266 40 3	5251 531 123		
	127	1	115	23P	^43^	654		
Index:	2,52	2,	4,75	7.10	13.3	4.31		
Frecvenţă:	12,9	1	8,7%	12,6%	16,1%	12,4%		

Ca exemplu al școlii care s-a dezvoltat în jurul figurii lui Muller, vom ilustra acum o lucrare relativ recentă a lui Colette Dolphin despre evaluarea probabilistică a co-ocurențelor ([8]).

Scopul cercetării este enunțat ca fiind „definirea unei metode cantitative riguroase care ne permite să determinăm, pentru un cuvânt dat, ce alte cuvinte se găsesc într-un mod privilegiat în vecinătatea sa". Autorul procedează inițial la o definiție a tuturor termenilor necesari analizei. Având un cuvânt (pol) în cadrul unei propoziții, scopul este de a determina probabilitatea ca alte cuvinte să apară în „expansiunea stângă" și „ expansiunea dreaptă" a propoziției în raport cu referința „mot-pol", adică înainte sau după acesta.

Odată identificați termenii a căror prezență, în proximitatea „mot-pôle", poate fi considerată nealeatorie pe baza analizei statistice, Dolphin demonstrează , printr-o procedură matematică riguroasă, că este posibil să se calculeze un indice care ia în considerare proximitatea acestor cuvinte față de pol, ca măsură a dorinței autorului studiat de a evidenția corelația lor.

Odată ce aparatul teoretic a fost stabilit, Dolphin trece la aplicarea indexului pe care l-a elaborat pornind de la un text real ([9]) și, evident, alegând „mot-clé"-ul său ca „mot-pôle" de referință.

Rezultatele analitice ale calculelor sunt corect prezentate într-un tabel, urmat de o descriere a metodelor de operare.

Autoarea a creat astfel un instrument obiectiv pentru analiza semiotică ce îi permite să alcătuiască o lexicogramă originală de o eficacitate reprezentativă extraordinară, un exemplu în acest sens fiind prezentat mai jos.

Un comentariu ulterior evidențiază cum în expansiunile din dreapta, adică după „ polul motului ", există mai multe co-ocurențe decât în expansiunile din stânga, chiar dacă acestea din urmă sunt oarecum mai extinse. Rezultă că se poate identifica o tendință din partea autorului de a ajunge la „ polul motului " prin căi mai diversificate, care, prin urmare, dau naștere unui număr mai mic de co-ocurențe, care , la rândul lor, reprezintă căi privilegiate de gândire. După „ polul motului ", însă, căile devin mai clar constrânse, iar sistemul de reprezentare al autorului este mai bine definit.

LEXICOGRAMME OBTENU AVEC L'ECART-REDUIT:

CORECT

20 _____> UMBRĂ
19 ----------> FRUMOS
18 ----------> ARM
17 ----------> VIAȚĂ
16 ----------> PLECARE
15 _____> TERORĂ
14 _____> FLACĂRĂ
13 ----------> ROȘU
12 ----------> CER
11 ----------> VERDE
10 _____> ÎNTUNERIC
9 ----------> STICLĂ
8 _____> VAL
7 ----------> PIERDUT
6 _____> FURY
5 _____> PLÂNGE
4 _____> ÎNCHIDERE
3 _____> ORIBIL
2 ----------> RUPE
1 ----------> FIXAT

polul cuvântului

OCHI

1 _> UITAȚI- VĂ
2 ----------> PÂRGHIE
3 _____> DESCHIS
4 > DIVERSEAZĂ
5 _____-" ÎNCHIDE
6 _____-» NEMIȘCAT
7 _____-> PARIURI
8 _____-> EURYALE
9 _____> VEZI
10 _____> SINGUR
11 _____> FAȚĂ
12 _____> ALICE
13 _____> GROAZNIC

STÂNGĂ

LEXICOGRAMĂ OBȚINUTĂ CU INDICELE PROBABILIST DE CO-OCURENȚĂ I

CORECT

20 ----------> ARME
19 ----------> TERORĂ
18 ----------> UMBRĂ
17 ----------> FRUMOS
16 ----------> VIAȚĂ
15 ----------> ROȘU
14 ----------> PLECARE
13 ----------> VERDE
12 ----------> FLACĂRĂ
U ----------> CER
10 ----------> ÎNTUNERIC
9 ----------> STICLĂ
8 ----------> VAL
7 ----------> PIERDUT
6 ----------> FURY
5 ----------> ORIBIL
4 ----------> PLÂNGE
3 ----------> ÎNCHIDERE
2 ----------> RUPE
1 ----------> FIXAT

polul cuvântului

OCHI

1 - > UITAȚI- VĂ
2 ----------> VEZI
3 ----------> DESCHIS
4 ----------> PÂRGHIE
5 ----------> EURYALE
6 ----------> PARIURI
7 ----------> IMOBIL
8 ----------> SINGUR
9 ----------> FAȚĂ
10 ----------> DIVERTE
H ----------> ÎNCHIDE
12 ----------> ALICE
13 ----------> GROAZNIC

STÂNGĂ

În continuare, urmează considerații mai detaliate care oferă o contribuție utilă la analiza sensului elementelor structurale ale propoziției la autorul studiat, dar, din punctul nostru de vedere, demonstrează mai presus de toate validitatea operațională a modelului.

Un alt avantaj evident al lexicogramei este lizibilitatea sa ușoară, care permite nu numai verificarea considerațiilor autorului, ci și, dacă este necesar, identificarea altora ([10]).

De exemplu, se poate observa că verbele predomină înaintea „mot-pôle ” și substantivele după acesta (în ambele cazuri, egal cu jumătate din numărul real). Prin urmare, modelul este valid pentru studierea structurii gramaticale a „mot-clés” care apar concomitent cu „ mot-pôle”.

Nota se încheie cu o scurtă concluzie.

•*k ir* *

În publicațiile lucrărilor de știință experimentală, părțile succesive sunt acum canonizate după o formă foarte rigidă și riguroasă : premise, metode experimentale, rezultate, discuții, concluzii.

Nu este o coincidență faptul că lucrările școlii lui Muller aderă în mod substanțial la această schemă și au meritul suplimentar de a introduce modele teoretice care trebuie imaginate și elaborate în același timp și a căror validitate operațională este verificată în timpul experimentării însăși.

Prin urmare, putem observa că momentul operațional analitic indică întotdeauna actul de *a vorbi* și, chiar dacă există faze de dezvoltare a teoriei lingvistice, acestea tind să aibă loc cu un scop aplicativ.

Din acest motiv, am introdus conceptul de *statistică lingvistică aplicată ,* distingându-l de cel de *statistică lingvistică.* Aceasta din urmă, de fapt, se limitează la definirea unor principii generale referitoare la *limbaj,* în timp ce prima se manifestă ca un instrument hermeneutic pentru analiza textelor literare.

Dacă am dori, am putea simplifica și vorbi pur și simplu despre *statistică semiotică.*

(') Vezi L. HEILMANN, Introducere la *Lingvistica cantitativă* de G. Herdan, Bologna 1971, p. IX.

(J) În principal cu *Limbajul ca alegere și întâmplare,* Groningen 1956 și *Lingvistică cantitativă,* Londra 1964.

(J) O colecție de lucrări ale lui Muller intitulată *Langue française et linguistique quantitative a* fost publicată la Geneva (Ed. Slatkine) în 1979. Cele trei volume sunt extrem de utile, deoarece sunt bogate în

exemple pentru oricine este interesat de subiect: *Initiation à la statistique linguistique,* Paris 1968; *Initiation aux méthodes de la statistique linguistique,* Paris 1973; *Principes et méthodes de la statistique lexicale,* Paris 1977.

C) Principalele colecții pot fi găsite în *Statistique et linguistique,* Klincksieck, Paris 1974; *Studii statistice lingvistice,* Klincksieck, Paris 1977; *Franceză modernă,* 1978, voi. 46°, fază. 1.

([5]) Pe unele scene de Molière. Eseu despre un index de stil familiar, „Le français mode derne", 1962, voi. 29°, p. 99-108.

([4]) Le Bourgeois Gentilhomme (actul III, scenele 8-10): stăpâni, indice 4,5; servitori , indice 7,3.

([7]) În această lucrare, care este prima de acest fel, aplicarea calculului probabilistic lipsește încă, poate superfluă în acest caz, pentru a da greutate și obiectivitate descoperirilor cantitative. Acest important instrument analitic este însă deja prezent în cercetările cantitative ulterioare : *La longueur moyenne du mot dans le théâtre classique,* «Cahiers de Lexicologie», 1964, 5 (II), pp. 29-44.

([8]) COLETTE DOLPHIN, *Evaluation probabiliste des cooccurrences,* în «Etudes de statisti - que» al Centre d'Analyse Syntaxique al Universităţii din Metz, Klincksieck, Paris, 1977, pp. 21-34.

(') Malpertuis de J. Ray.

([.0]) Pentru o analiză a modelelor grafice, vezi A. FINZI, *Modele grafice și critică literară,* Torino (Einaudi) 1979.

Iosif Mininni

FRANZ BRENTANO ÎN ISTORIA SEMIOTICII

0.1. *Introducere*

Dorința de a contura profilul istoric al unei discipline sau al unui domeniu de cercetare corespunde întotdeauna unei nevoi de organizare a cunoașterii; cu toate acestea, ea implică și o atitudine mai mult sau mai puțin voalată de „justificaționism", în sensul că cineva se lasă ghidat de anumite teorii în efectuarea comparațiilor evolutive sau în trasarea distincțiilor epocale. Acum, din moment ce semiotica „are și ea datoria de a-și menține vie propria istorie" (Morris 1938, it. 1955: 146), ar trebui să se facă acest lucru încercând să se expliciteze cât mai mult posibil presupozițiile teoretice la care se aderă, cu disponibilitatea de a accepta eventuala lor infirmare de către „istorie". Astfel, de exemplu, înscrierea lui Franz Brentano în istoria semioticii poate fi ipotezată pe baza unei concepții referențiale a semiozei capabile să evidențieze funcția „realității" într-o teorie a semnelor.

Într-adevăr, propunerea de a „reciti întreaga istorie a filosofiei dintr-o perspectivă semiotică" (Eco 1978: 7) pare mai mult decât justificată; cu toate acestea, este necesar să se identifice unghiuri specifice menite să scoată în evidență semnificația semiotică a dezbaterii filosofice. Aici ne vom referi la acea chiasmă caracteristică de relații stabilite între fenomenologie și semiotică (cf. Eco 1975: 226), iar în această direcție vom investiga contribuția la știința emergentă a semnelor adusă de „ filosoful care scrie despre psihologie" (Sambin 1980: 106), Franz Brentano. De fapt, deși Brentano nici măcar nu este menționat în încercările recente de a face istoria semioticii (vezi Jakobson 1974; Caprettini 1980), este corect să-i recunoaștem meritul de a fi făcut posibilă afirmarea așa-numitului „principiu al transparenței semnelor", așa cum face Zuber: «Principiul transparenței semnelor» sau «principiul transparenței semantice » este legat în primul rând de așa-numita intenționalitate a actului psihologic. Termenul de *intenționalitate* a fost introdus „în filosofia limbajului și în semantică sub influența teoriei psihologice a lui Brentano" (1979: 576).

Punctul de vedere din care putem, așadar, reciti producția filosofică a lui Brentano ca pe o călătorie în teritoriul semiotic decurge din interesele sale psihologice predominante. Aceasta înseamnă că opera lui Brentano ne permite să stabilim o *perspectivă psihosemiotică caracteristică, dominată de afirmarea intenționalității actelor psihice revelate ca referențialitate a sistemelor de semne care le structurează.* Discuția acestei presupuneri centrale trebuie precedată de recompunerea „aluziilor" semiotice prezente în reflecția lui Brentano. Pentru examinarea teoriilor filosofice ale lui Brentano, mă refer la opera lui Bausola (1968), în timp ce, în ceea ce privește „depășirea" lui Brentano de către Husserl, merită să ne referim — din nou printre autorii italieni — la Vanni Rovighi (1939), Melandri (1960), Paci (1961).

În final, este necesar să reamintim aici posibila legătură dintre această - ipoteză de lucru a mea și ceea ce editorii ediției italiene a *lucrării Semiotică a lui Peirce* (1931-35, it. 1980: 39 și următoarele) numesc tocmai „o cale psihologică către semiotică" - deși o comparație detaliată între Peirce și Brentano necesită mult mai mult spațiu decât permite această lucrare. Acolo unde „calea" lui Peirce este „sugestiv" etichetată „Gând-semn-om", atribuind pe bună dreptate noțiunii de semn funcția de mediere capabilă să rezolve ființa omului în gândirea sa (cf. Fairbanks 1976), aici vom vorbi despre „semn-intenționalitate-conștiință", atribuind noțiunii de intenționalitate capacitatea de a explica la nivel teoretic rezoluția conștiinței în semioză. Vom vedea cum intenționalitatea are aceeași natură ca „interpretantul logic final": „un analog destul de apropiat al unei modificări a conștiinței" (Peirce, ibid.: 298).

1. *Semiotică „implicită" în Brentano*

Înainte de a discuta mai detaliat ipoteza medierii dintre conștiință și semioză, posibilă prin „intenționalitate", este potrivit să menționăm rapid câteva dintre motivele care ne conduc la ideea unei „vene semiotice" ascunse în opera lui Brentano. Într-adevăr

El nu indică niciodată explicit un domeniu definit drept „semiotic” și nici nu există capitole în scrierile sale intitulate „Zeichhenlehre oder Semiotik”, așa cum se găsește la Locke, Lambert, Bolzano și Husserl. *Totuși* , legătura care acum îi leagă în mod incontestabil pe cei doi fondatori ai fenomenologiei poate fi orientată în avantajul lui Brentano, în sensul că faptul că Husserl a scris despre semiotică - și aceasta tocmai în 1890, adică într-o perioadă în care influența maestrului său nu fusese încă zdruncinată de critici - duce la presupunerea că s-ar fi putut inspira și în această direcție din învățăturile lui Brentano, căruia îi atribuie meritul de a fi pus capăt atâtor teorii false (Husserl 1890: 346).

Există însă și alte indicii istorico-culturale și alte motive interne gândirii lui Brentano care autorizează căutarea unor urme semiotice implicite în producția sa filosofică. În primul rând, o relație intensă de comunicare intelectuală cu Anton Marty, discipolul care, în lucrarea sa *„Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie”* (1908), a aplicat doctrina lui Brentano despre relația intențională ca *proprium al activității psihice la studiul limbajului (vezi Funke 1940). Cu Marty, Brentano a reînviat și valorizat într-o perspectivă foarte originală vechea distincție dintre* termenii *autosemantici* și *cei synsemantici* .

Mai în urmă în timp, dar foarte semnificativă, este legătura care îl unește pe Brentano cu marele psiholog lingvistic Karl Bühler, prin intermediul „studenților” săi Stumpf și Külpe. Teoria sa *de limbaj* (1934) va elabora o teorie a funcțiilor limbajului semiotic, sau pentru a folosi termenii lui Bühler , „sematologic”, fundamentată și centrată pe distincția, fără îndoială de origine brentaniană, dintre *Sprechakt* și *Sprech handlung.* De fapt, *Darstellungsfunktion* Este vorba despre modul specific în care acel fenomen psihic fundamental se manifestă în limbaj, pe care Brentano îl identificase deja în referința tipică la obiectul propriu activității reprezentative. Vreau să spun că, dacă pentru Bühler funcția principală a limbajului este de a descrie *(darstellen)* realitate, aceasta se datorează faptului că afirmarea reprezentării *(Vorstellung)* care activitatea psihică fundamentală își găsise o bază teoretică solidă în evidențierea caracterului său intențional făcută pentru prima dată de Brentano, așa cum Bühler recunoscuse explicit într-o lucrare anterioară (1927, it. 1979: 82). Aceeași clasificare a activității psihice în „reprezentări ”, „judecăți” și „relații afective”, chiar și în unitatea internă fundamentală a conștiinței (cf. Brentano 1874: cap. 4-5; 1911, it. 1913: 103), poate fi citită

conform schemei tridimensionale a semiozei. Este interesant de subliniat acest punct, și pentru că nu a scăpat reflecției lui Vailati, a cărui evaluare pozitivă a operei lui Brentano este mediată - așa cum sugerează Giannetti (1977: 96) - de aderarea la „directivele logice ale unui Peirce". Într-adevăr, Vailati a remarcat „corespondența intimă care există între această diviziune tripartită a stărilor de conștiință și cele mai fundamentale distincții pe care logicienii sunt determinați să le stabilească între diferitele tipuri de propoziții atunci când doresc să le clasifice în funcție de *sensul lor filosofic* " (1901, 1980 [3] : 135; italice adăugate). Procesele mentale – așa cum am spune astăzi – pot fi fundamental împărțite în funcție de caracterul semiotic al propozițiilor în care se formează și care exprimă predominant aspectul lor semantic („reprezentarea"), aspectul sintactic („judecata ") sau aspectul pragmatic („lumea afectivă"). Bazându-ne aici pe investigația mai perspicace a lui Husserl (1900-'01, it. 1969: 301-339), am putea spune că „intenția semnificativă" proprie activității psihice primește diferite „semnificații împlinitoare" în intuirea experienței lumii ca „reprezentare", ca „judecată" sau ca „dragoste".

Deși aceste urme ascunse autorizează deja includerea lui Brentano printre precursorii semioticii moderne, aceasta este pe deplin justificată de interesul crescând pentru limbaj care se manifestă deschis în reflecția lui Brentano.

2. *Natura problematică a sistemului „gândire-limbaj"*

Luarea în considerare a limbajului constituie o adevărată inspirație pentru întreaga operă a lui Brentano. Dintre cele 25 de *Habilitationsthesen* din 1866, cel puțin trei tratează probleme lingvistice. El invită la reflecție asupra funcției cognitive a limbajului, subliniind identificabilitatea imperfectă dintre logica formală și logica gramaticală, prin care limbajul poate facilita și împiedica atât formarea gândirii individuale și comunicabilitatea acesteia: « Non piena, quod loquimur, cogitamus; (...) Adeo non (...) oratio nobis commercio tantum est, in cogitando autem impedimento fit, ut etiam singulorum cogitationem adjuvet » (Brentano 1866, 1929 [2] : 138). Comentând aceste teze, Oskar Kraus observă că sensul general al argumentului lui Brentan este „că semnele lingvistice pot servi adesea ca *surogate* ale gândirii" (ibid ., 179). Fiind o sursă de neînțelegere, semnele lingvistice sunt responsabile pentru multe raționamente eronate; în același timp însă, tocmai pentru că între cuvânt și concept se stabilesc legături asociative puternice, gândirea găsește în limbaj un suport

foarte valid, care se dovedește indispensabil în organizarea memoriei și în alte procese cognitive.

În această problematică își are rădăcinile încercarea lui Brentano de a revizui abordarea tradițională a logicii - așa cum aflăm din memoriile lui Stumpf (1919) - care își găsește momentul de cea mai mare reînnoire în doctrina judecății existențiale. Însă, deși cercetătorii nu sunt de acord în evaluarea sensului exact al acestei evoluții (vezi Bausola 1968), mai ales în trecerea de la „primul ” la „al doilea” Brentano iese la iveală întreaga natură problematică a sistemului categorial „gândire-limbaj”. În „ *Kopernikanischbe Wende* ” (Kraus 1924), care produce substituirea unui anumit idealism subiectivist cu o poziție mai matură de realism, sau chiar de „reism”, cel mai mare impuls poate fi identificat în atenția la limbaj. Este simptomatic, de fapt, faptul că textele alese de Kraus ca momente de tranziție de la teoria „veche” la cea „nouă” și publicate în lucrarea postumă *Wahrheit und Evidenz* (1930), sunt toate legate de evidențierea naturii lingvistice a ființei ideale: o scrisoare adresată lui Marty în martie 1901 și intitulată de Kraus *Grammatikaliscbe Abstrakta als prachliche Fiktionen,* o scurtă disertație despre *Der Name existerend und seine Aquivokation* și un alt scurt eseu cu titlul explicit *Die Sprache.*

Acest lucru este confirmat și în cealaltă lucrare postumă, *Die Ab-kehr vom Nichtrealen* (1966), care culege o selecție largă din corespondența lui Brentan și câteva fragmente sau schițe ale unor eseuri foarte semnificative . În introducere, Franziska Mayer-Hillebrand evidențiază rolul jucat de *Bedeutungslehre* în maturarea așa-numitei Immanenzkrise . Preocuparea lui Brentano pentru limbaj ca instrument de producere a sensului și, ca atare, responsabil pentru o întreagă serie de „ *fikțiuni* ” devine din ce în ce mai presantă. Eseul intitulat *Sprechen und Denken* este dedicat funcției cognitive fundamentale a limbajului și posibilităților de echivocitate a acestuia. care o precede cu trei luni pe cea relatată de Kraus. Între aprilie și mai 1908, Brentano clarifică semnificația filosofică a anumitor analize lingvistice în notele intitulate *Die verschiedenen Bedeutungen des « ist »* și *Seiend im eigentlichen und ineigentlichen Sinne.* Chestiunea va fi reluată în câteva pagini scrise în februarie 1914 sub titlul *Worter klärungen.* Multe alte fragmente de eseuri dedicate *entia rationis* sunt argumentate în direcția care le face să pară *entia locutionis.* Se poate fi cu siguranță de acord cu Terrell (1968) atunci când afirmă că *Sprachkritik este arma preferată pe care Brentano o folosește pentru*

a tunde „desișul entităților ideale" în care, în opinia sa , se rătăceau Meinong, Husserl și Marty, printre alții .

Comparând diversele locuri în care Brentano discută despre limbaj , este posibil să identificăm o strategie argumentativă care pornește de la următoarele puncte: 1) o declarare a principiului nexusului „gândire-limbaj"; 2) evidențierea înrădăcinării sale în dimensiunea psihică a intenționalității; 3) posibilitatea echivocurilor transmise de limbaj; 4) distincția dintre autosemanticitate și sinsemanticitate; 5) afirmarea caracterului lingvistic (sinsemantic) al entității ideale. Deși raționamentul lui Brentano este orientat în general într-o direcție pur filosofică - problema naturii ontologice a mentalului - acesta dezvăluie totuși mai multe posibilități de influențare a - științelor lingvistice moderne.

Ceea ce am observat prima dată, subliniar, este conștientizarea mai multor relații triadice care, de intensitate diferită, par apoi a fi vorbite sub numele de celebrele „triunghiuri semiotice" ale lui Peirce, Frege , Ogden și Richards. Brentano scrie: „Cel care rostește ceva spune ceea ce gândește. Și astfel limbajul este în primul rând un semn pentru gânduri, dar *indirect* și pentru evenimente care ni se exprimă. [...] enunțurile [...] denumesc obiectele *prin intermediul* conceptelor. Sunt semne că aceste concepte sunt gândite și le evocă în auz " (1930: 81; cuvintele mele). Și aproape în aceiași termeni, înțeleg în cealaltă propoziție citată: „ Fiecare vorbitor este un gânditor în sensul cel mai larg al cuvântului și se face cunoscut ca gânditor. Dar gândește lucrurile imaginându-le, judecându-le [...], iubindu-le și urându-le. [...] În acest sens, se spune că limbajul desemnează lucrurile prin intermediul gândurilor" (1966: 383-384). Gândirea și gândirea au scos la lumină o poveste foarte semnificativă, care are „cei din lume" ca punct de referință necesar. Brentano găsește , însă, în lume mai clar *referențialitatea* semioticii și caracterul său mental fundamental de *mediere.* În plus, distincția dintre „a notifica" *(a indica)* și „a semnifica" *(a însemna)* nell'uso del linguaggio (de Bren tano 1930: 71 e 187) sembra anticipare la più recente diferenciation tra location, illocuzione e perlocuzione. Limita mea este că sottolineare vine cu diverse „intenzioni" cu cui si può far uso di segni siano radicate nella „pararelazione" *(ceva relativ)* Calitatea intențională a reconstrucției constituției activității psihologice se reflectă în povestea conform acestei povești . Suntem astfel recunoscători ai întrebării fundamentale a intenționalității.

3. *Referențialitatea conștiinței ca dimensiune semiotică*

Legătura intimă dintre activitatea psihică și semioză este dată de capacitatea de reprezentare; dar dacă investigăm ce au în comun, descoperim că baza referinței lor reciproce este acea „relație de trimitere" pe care, cu un termen plin de semnificații , Brentano a numit-o „intenționalitate" (cf. 1874: I, 124-125). A spune că fiecare conștiință este conștiință a ceva este echivalent cu a recunoaște ființa conștiinței ca o ființă esențial modificată. De la originea sa, conștiința este „infectată" de „modificările" pe care „obiectele" i le aduc fiind reprezentate acolo. Acesta este motivul profund pentru care este structurată conform schemei tridirecționale a semiozei. După cum nota Kraus (1924), „bei jedem Vor stellen ist *Etwas da, das Etwas als Etwas* vorstellt. geheimnisvollen Vorgang de Bewusstseins geben know » (1924: XXXII; cursive de A. Constituindu-se ca „relație cu ceva ca obiect", conștiința își dezvăluie atât „intenționalitatea", cât și „semiozitatea".

Printre numeroasele întrebări ridicate de afirmarea de către Brentano a intenționalității ca o caracteristică a fenomenelor psihice, una dintre cele mai importante privește compatibilitatea sau nu dintre concepția scolastică a intenționalității ca existență mentală (sau „intensională") a obiectelor gândite și concepția modernă care o definește ca activitate orientată, direcționalitate, referențialitate *(aboutness)* . Potrivit unora , incompatibilitatea lor ar fi demonstrată de chiar faptul că Brentano a trebuit să se confrunte cu „criza imanenței" (Spiegelberg 1936). Printr-o analiză detaliată a gândirii scolastice, Marras (1976) arată că ideea de referință la un obiect - adică presupusa - concepție modernă a intenționalității, atribuibilă lui Brentano sau lui Husserl - nu numai că nu este incompatibilă, ci constituie însăși nucleul teoretic al ideii de existență „intensională". Argumentul lui Marras se desfășoară pe aceste două direcții principale: 1) obiectele *există în minte* doar ca *forme capabile să o modifice,* 2) *esse repraesentativum* -ul *intentiones* nu trebuie înțeles în sensul psihologic al ideilor lui Locke ca „imagini" ale realității, ci în sensul de *referențialitate* sau *direcționalitate.* Principala caracteristică a relației stabilite între *obiect* și *reprezentarea sa mentală* este aceea că este *direcțională ,* că constă într-o „referință la". Și din această perspectivă, reprezentarea poate fi considerată „însăși țesătura gândirii " (Gii 1980: 546).

Natura semiotică a reprezentării constituie astfel fundamentul cel mai solid pentru o considerare a activității mentale în termenii teoriei semnelor și

permite afirmarea naturii categoriale a sistemului „gândire-limbaj" în structurarea psihicului uman. În cele din urmă, investigarea rădăcinilor scolastice ale concepției lui Brentan despre intenționalitate ajunge la concluzia importantă că, dacă se ia în considerare faptul că «specia sau *intentio* este numită și «verbum mentis» [...] și că se poate spune că cuvintele [...] reprezintă lucruri în sensul că *semnifică, reprezintă* sau *se referă la* lucruri, nu pare cu totul improbabil să presupunem că *esse repraesentativum*- ul speciei aparține unei ordini logice *analoage* cu ceea ce am numi acum ordinea *semantică* sau *intențională* a semnificării, referinței sau a caracterului despre» (Marras 1976: 135; italice de autor. Alte considerații privind necesitatea de a interpreta semiotic chestiunea psihologică a intenționalității pot fi găsite în Chisholm 1952; 1957; 1967; Sellars 1952; Smith și McIntyre 1971; McAlister 1976).

Dacă ceea ce caracterizează activitatea psihică este intenționalitatea sa , aceasta este țesută cu *verba mentis.* Mai precis, ar trebui spus că intenționalitatea structurează *mens* în ordinea verbi . Așa cum limbajul uman este acela deoarece *reprezintă* realitatea, nu doar în sensul că o reprezintă („înlocuiește"), ci mai ales pentru că transmite *o referință* la ea (conform „principiului transparenței semantice"), tot așa activitatea psihică este acela deoarece implică aceeași „pararelație". Oricât de săracă în conținut informațional ar părea aceasta la prima vedere, nu poate fi decât adevărat că conștiința este – structural, funcțional și genetic – modelată conform traseului semiozic.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

BAUSOLA A., *Conoscenza e moralità în Franz Brentano,* Milano, Soc. Ed. Vita e Pensiero, 19. 218 p.

BRENTANO F., *A doua teză de abilitare,* 1866, în «Mai degrabă viitorul filosofiei», Leipzig, Felix Meiner, 1929, XX 4-187 pp.

BRENTANO F., *Psihologia din punct de vedere empiric* (1874), Leipzig, Felix Meiner, 1924, vol. I, XCVII 4 - 279 pp.; 1925, vol. II, XXIII 4 - 337 pp. (editat de Oskar Kraus).

BRENTANO F., *Despre clasificarea fenomenelor psihice,* Leipzig, Duncker & Humblot, Felix Meiner, 1929, XX 4- 187 p.

BRENTANO F., *Adevăr și dovezi. Tratate și scrisori epistemologice selectate, explicate și introduse de O. Kraus,* Leipzig, Felix Meiner, 1930, XXXI 4-228 pp.

BRENTANO F., *Întoarcerea de la Ireal* (a curat de F. Maier-Hillebrand), Berna, Francke Verlag , 1966, XXVI 4-441 pp.

BRENTANO F., The Crisis of Psychology *,* 1927, 1965 [2], Stuttgart, Gustav Fischer (tr. it. di Lucio Pusci, La *crisi della psicologia ,* Roma, Armando, 1978, 229 p.).

BÜHLER K., *Teoria limbajului,* Jena, Fischer, 1934.

CARRETTINI GP, *Aspetti della Semiotica. Princìpi e storia,* Torino, Einaudi, 1980, 208 p.

CHISHOLM MR, *Intenționalitatea și teoria sis-ului,* în «Studii filosofice», 1952, v. 3. n. 4, pp. 56-63.

CHISHOLM MR, *Perceperea. Un studiu filosofic,* Ithaca (NJ), 1957.

CHISHOLM MR, *Brentano despre psihologia descriptivă și intențional,* în EN LEE, M. MAN DELBAUM (ed.), *Fenomenologie și existențialism,* Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1967, VIII 4-268 pp.

Eco U., *Tratat de semiotică generală,* Milano, Bompiani, 1975, 420 pp.

Eco U., *Gândirea semiotică a lui Jakobson,* «Introducere» la Jakobson (vi), 1978, pp. 7-28.

FAIRBANKS MJ, *Peirce despre omul ca limbaj. O interpretare textuală,* în «Transactions of the CS Peirce Society», 1976, 12, n. 1, pp. 18-32.

FUNKE O., *A Martys sprachphilosophischer Nachlass,* «Introduction» to MARTY (vi), 1940, pp. 7-44.

GIANNETTI R., *Prezența lui Franz Brentano în Italia la începutul secolului al XX-lea,* în «Rivista di Filosofia Neoscolastica», 1977, n. 69, pp. 86-102.

GIL F., *Reprezentare,* în „Enciclopedia Einaudi", 1980, v. XI, p. 546-583.

HUSSERL E., *Zur Logik der Zeichen (Semiotik),* în « Philosophie der Arithmetik », Den Haag, Martinus Nijhoff, 1970 (1980), în «Husserliana», v. XII, p. 340-373.

HUSSERL E., *Logische Undersuchungen,* Halle, Niemayer, 1900-1901, tr. ea. *Căutare logică,* Mi lano, Il Saggiatore, 1968, 2 v.).

JAKOBSON R., *Coup d'oeil sur le development de la semiotique,* 1974 (tr. it. *Lo sviluppo della semiotica e altri saggi,* Milano, Bompiani, 1978, p. 109).

KRAUS O., *Introducere* în BRENTANO (vi), 1874.

MARRAS A., *Rădăcinile scolastice ale concepției lui Brentano despre intenționalitate,* în Me ALISTER (VI) 1976, pp. 128-139.

MARTY A., *Investigații asupra fundamentelor unei gramatici generale și ale unei filozofii a limbajului ,* Halle a.S., Max Niemeyer, 1908, 764 pp.

MARTY A., *Psyche und Sprach structure* (editat de O. Funke), Bern, Francke Verlag, 1940, 1965', 239 p.

MCALISTER L., *Chisholm și Brentano despre intenționalitate,* în MCALISTER L. (ed.), *Filosofia lui Brentano,* Londra, Duckworth, 1976, pp. 151-159.

MELANDRI E., *Logica ed experience in Husserl,* Bologna, Il Mulino, I960, XII 4- 252 pp.

MORRIS C., *Foundations of theory of signs, Chicago* , The University of Chicago Press, 1938 (traducere din italiană de F. ROSSI-LANDI, *Lineamenti di una teoria dei segni,* Torino, Paravia, 1955, XXVIII + 164 p.).

PACI E., *Timpul și adevărul în Fenomenologia lui Husserl,* Bari, Laterza, 1961, 280 p.
PEIRCE CS, *Lucrări complete,* The Belknap Press of Harvard Univ., 1931–1935 (trad. it. *Semiotica. Fundamentele semioticii cognitive,* Torino, Einaudi, 1980, LVI + 316 pp.).
SAMBIN M., *The Psychology of Gestalt,* în LEGRENZI P. (ed.), *History of Psychology,* Bologna, Il Mulino, 1980, pp. 105-132).
SELLARS W., *Minte, sens și comportament,* în «Studii filozofice», 1952, v. 3, pp. 83-95.
SMITH DW, Mme INTIRE R., *Intenționalitatea prin intenții,* în «The Journal of philosophy», 1971, v. LXVIII, n. 18, pp. 541-561.
SPIEGELBERG H., *„Intenție" și „Intenționalitate" la scolastici, Brentano și Husserl,* în «Studia philosophica», 1970 (1936 [1]), v. 29, pp. 189-216.
STUMPF K., *Amintiri despre Franz Brentano,* în KRAUS O., *Franz Brentano. Despre cunoașterea vieții și învățăturilor sale,* München 1919, pp. 87-149.
TERRELL DB, *Argumentul lui Brentano pentru reism,* în «Revue Internationale de Philosophic», 1966, v. 20, n. 4, pp. 446-458.
VAILATI G., *Sulla portata logica della classification dei fatti mentali proposta dal prof. Franz Brentano,* în « Rivista di filosofia », 1901 (ora riprodotto in *Scritti filosofici,* Firenze, La Nuova Italia, 1972, 1980 [J] , pp. 134-139).
VANNI ROVIGHI S., *La fi [l] "'sofia di Edmund Husserl,* Milano, Vita e pensiero, 1939.
ZUBER R., *Transparența semnelor și performativele,* în SEYMOUR CHATMAN, UMBERTO ECO, JEAN-MARIE KLINKENBERG (eds.), *Un peisaj semiotic,* Lucrările Primului Congres al Asociației Internaționale pentru Studii Semiotice, Milano, iunie 1974, Haga, Mouton , 1979, pp. 576-579.

FURIO SEMERARI

COMUNICAZIONE E PROBLEMA DELL'UDITORIO IN PERELMAN

La Perelman, problema comunicării este specificată ca problema argumentării. Prin „argumentare", filosoful înțelege comunicarea care vizează persuasiunea. Folosind termeni din tradiția retorică, el definește „oratorul" ca fiind subiectul argumentativ, iar „publicul" ca fiind destinatarul argumentului. Publicul, în special , „nu este definit ca mulțimea celor care ascultă un discurs, ci ca mulțimea celor către care este îndreptată încercarea de persuasiune. Prin urmare, se poate ca fiecare orator să se adreseze doar unei părți a publicului, adepților săi personali, care vor accepta cu ușurință premisele și argumentația sa" (1976, it. 1979: 187). Acum, la Perelman, problema argumentării este aceeași problemă ca și publicul. Identitatea celor două probleme poate fi argumentată pe baza afirmației lui Perelman că fiecare argument trebuie elaborat în funcție de publicul căruia i se adresează (Perelman; Olbrechts-Tyte 1958, it. 1966, 1977: 7). Autorul clarifică conceptul, observând că vorbitorul trebuie să-și „adapteze" argumentul la publicul căruia i se adresează *(ibid.* 26-7). Adaptarea argumentului la public înseamnă, așadar, bazarea argumentului pe teze pe care publicul le acceptă deja (Perelman 1977: 35).

De aceea, Perelman include cunoștințele vorbitorului despre public printre condițiile argumentării: „Pentru a-ți convinge publicul, trebuie mai întâi să-l cunoști, adică să cunoști tezele pe care publicul le acceptă de la început și de care va fi posibil să atașezi argumentul" (1976, it. 1979: 168). Perelman continuă : „Este important nu numai să știi care sunt tezele acceptate de public, ci și să știi cu ce intensitate sunt acceptate, deoarece acestea sunt tezele din care argumentația își poate lua inspirația" *(iòide ni}).*

Dacă publicul nu aderă cu suficientă intensitate la teza pe care vorbitorul intenționează să-și bazeze argumentul, vorbitorul va căuta modalități de a consolida aderența publicului la aceste teze (1977: 35). Dacă nu cunoaște tezele acceptate de publicul pe care dorește să-l convingă, vorbitorul va face ipoteze sau presupuneri cu privire la acestea (1976, it. 1979: 179). «Aceste presupuneri

vor fi cu atât mai fiabile dacă există un corpus de cunoștințe, un cod, un program politic, un context de fapte și metode, valori și norme pe care ascultătorii, având în vedere specializarea lor, funcția lor, afilierea lor politică sau religioasă, sunt considerați a le accepta» (ibid.: 179-80). Atunci când se adresează „unui public eterogen, care poate avea opinii foarte diferite asupra problemei în discuție" , vorbitorul își va baza argumentul „pe teze general acceptate, pe opinii comune, cele care depind de bunul simț" *(ibid.:* 180). Înainte de a influența eventual publicul prin argumentul său, vorbitorul trebuie, așadar, să se lase influențat în mod conștient de acesta. Vorbitorul își asumă această condiționare dacă dorește apoi, la rândul său, să influențeze auditoriul.

Perelman ridică problema clasificării ascultătorilor, o problemă deja prezentă în retorica clasică: «Aristotel în *Retorica sa,* vorbind despre ascultătorii clasificați în funcție de vârstă și condițiile de avere , a inserat numeroase descrieri subtile și încă valabile ale psihologiei diferențiale. Cicero demonstrează că trebuie să vorbești diferit cu oamenii care sunt «ignoratori și grosolani, care preferă întotdeauna utilul cinstitului» și cu oamenii care sunt «culți și rafinați în spirit, care pun demnitatea morală mai presus de orice». După el, Quintilian se oprește și el asupra diferențelor de caracter, importante pentru orator » (Perelman; Olbrechts-Tyteca 1958, it. 1966, 1977: 22). Potrivit lui Perelman, «studiul ascultătorilor ar putea constitui, de asemenea, un capitol în sociologie, deoarece opiniile unui individ sunt legate mai mult de mediul său, de grupul său social, de oamenii cu care se asociază și printre care trăiește decât de caracterul său personal» *(ibid.).* Ascultătorii trebuie, așadar, clasificați în esență pe baza apartenenței lor sociale. Considerația că fiecare argument trebuie să pornească de la teze pe care publicul le acceptă deja, împreună cu considerația că ascultătorii trebuie clasificați în esență pe baza grupului social căruia îi aparțin, conduce la concluzia că, în argumentația sa, vorbitorul va pleca de la teze acceptate de grupul social căruia îi aparține publicul. Având în vedere ceea ce am văzut din afirmațiile lui Perelman referitoare la intensitatea aderenței publicului la tezele pe care vorbitorul își bazează argumentul, se poate spune, de asemenea, că vorbitorul trebuie să pornească de la acele teze la care grupul social căruia îi aparține publicul aderă cu o intensitate deosebită. Vorbitorul, notează Perelman, va trebui să se adapteze „opiniilor dominante", „convingerilor de necontestat" ale grupului social căruia îi aparține publicul, „premiselor" pe care grupul „le admite fără ezitare" *(ibidem).*

Faptul că oratorul trebuie să pornească de la teze acceptate de public implică faptul că persuasiunea va avea loc dacă oratorul reușește să arate publicului - congruența dintre tezele inițiale și noile teze asupra cărora urmărește să obțină un consens. Persuasiunea va avea loc, cu alte cuvinte, dacă oratorul induce publicul să creadă că, aderând la tezele oratorului, nu va face nicio schimbare substanțială în raport cu convingerile sale actuale . Dacă „există o formă de condiționare exercitată de discurs datorită căreia, la sfârșitul discursului în sine, publicul nu mai este exact ceea ce era la început" *(ibid.* 25), trebuie spus și că publicul, convins de orator, nu este radical diferit de ceea ce era înainte de a accepta tezele propuse de orator.

Ne aflăm aici în fața unei teorii particulare a persuasiunii, adică ne aflăm în fața unei teorii a persuasiunii orientate spre respectul substanțial și conservarea condiției specifice a publicului.

Termenul „orator" nu are, la Perelman, un sens pur individual: poate indica și grupuri sociale *(ibid.,* 340 și urm.). În mod similar, termenul „auditoriu" poate indica fie un singur individ (care poate coincide cu vorbitorul însuși: este cazul „deliberării cu sine însuși", *ibid.,* 38-47), fie un grup mai mult sau mai puțin limitat de indivizi *(ibid.,* 24-5) sau, din nou, un grup sau o clasă socială (Perelman 1968, it. 1973: 225) sau, în final, întreaga umanitate sau, cel puțin, ansamblul „oamenilor adulți și normali" (acesta este ceea ce autorul numește „auditoriul universal", Perelman; Olbrechts - Tyteca 1958, it. 1966, 1977: 32-3). Dacă avem în vedere concepția politică a lui Perelman, putem argumenta că, pentru autorul belgian, fiecare grup și fiecare clasă socială trebuie să se găsească simultan în poziția de vorbitor și auditoriu. Conform lui Perelman, nicio ideologie nu poate fi absolut privilegiată. Și, întrucât diferite ideologii corespund unor grupuri și clase sociale specifice, niciun grup sau nicio clasă nu poate fi absolut privilegiată. În schimb, există o validitate relativ egală a diferitelor ideologii. Din cauza acestei validități relative egale, apare nevoia de mediere, o acomodare reciprocă a diferitelor ideologii, posibilă prin compararea grupurilor și claselor. În această confruntare, susținută de Perelman în reflecțiile sale mai strict politice, fiecare grup și fiecare clasă se găsește în pozițiile pe care, în definirea termenilor teoriei argumentării, le indică ca fiind tipice oratorului și auditoriului, celui care caută consimțământul pentru ceva și celui care este chemat să-și dea consimțământul pentru ceva; adică, din ceea ce am văzut, ale celui care „se adaptează" și ale celui la care se „adaptă". Tipul de societate pe care îl are în vedere Perelman este configurat ca un set de sisteme multiple

orator-auditor reprezentate de diferite grupuri și clase sociale; adică, conform ideii autorului despre relația ce trebuie stabilită între orator și auditoriu, ca un set de grupuri și clase care se adaptează unele la altele.

Teza conform căreia fiecare argument trebuie dezvoltat în funcție de - publicul căruia i se adresează este foarte veche și poate fi deja găsită în textele de retorică clasică, așa cum este subliniat în pasajul lui Perelman, citat anterior, despre clasificarea ascultătorilor în retorica clasică. Referitor la retorica antică și, în special, la rolul pe care aceasta îl recunoștea publicului, reamintim aici câteva observații pe care, într-un eseu din 1922, intitulat „Un nou capitol în istoria retoricii și sofisticii", Augusto Rostagni le-a formulat în jurul retoricii lui Gorgias și a unui fragment care reproduce gândirea gorgiană, atribuit lui Antistene , un discipol al lui Gorgias (eseul a fost republicat în Rostagni 1955). În special, în concepția lui Gorgias și Antistene asupra relației orator-public – concepție care are în vedere multiplicitatea și diferențierea argumentelor în raport cu multiplicitatea și diferențierea ascultătorilor – autorul a remarcat influența tezei susținute de pitagoreici asupra relației dintre unitate și multiplicitate, conform căreia unitatea se realizează prin multiplicitate *(ibid.:* 16-7). Pentru Gorgias și Antistene, unitatea dintre oameni este creată prin multiplicitatea și diversitatea discursurilor. De fapt, întrucât condițiile oamenilor sunt multiple și diverse, numai prin dezvoltarea unor argumente adaptate condiției celor cărora li se adresează se poate determina unitatea. Dacă, dimpotrivă, indiferent cui se adresează , se recurge la același tip de argument, se determină contrastul . Rostagni ilustrează gândirea lui Antistene în acest sens: „multiplicitatea discursului, armonizându-se cu fiecare subiect, devine unitate; în timp ce unitatea absolută, îngustă, ireductibilă, care folosește același ton cu toți, realizează efectul opus: adică, față de mulți , cu care datorită rigidității sale nu este de acord, este ca și cum ar fi multiplă : nu este *una,* ci *diferită" (ibid.:* 17). În mod similar, la Perelman, acordul între oameni, între grupuri, între clase este posibil de realizat prin utilizarea unor argumente diferențiate multiple.

Problema lui Perelman, adică problema persuasiunii, este problema depășirii distanței, a căutării unității între indivizi, grupuri și clase. Totuși, el concepe această unitate în două moduri diferite. Dintr-o perspectivă, așa cum am văzut, unitatea este mediere, adaptarea reciprocă a tezelor diferiților indivizi, grupuri și clase. Dintr-o altă perspectivă, unitatea este concepută ca identitate a indivizilor, grupurilor și claselor. Autorul se referă la unitate ca

identitate atunci când introduce conceptul de „public universal”. Argumentele filosofiei trebuie să fie îndreptate către un public universal, iar sarcina sa este de a dezvolta „principii de acțiune” care pot aspira să fie acceptate de toți (Perelman 1968, it. 1973: 60).

MARIA SOLIMINI

SEMN ȘI FOLCLOR ÎN BOGATYRÈV

Studiul etnografic al lui Bogatyrèv, care îmbrățișează sectoare de cercetare diferite și relativ analizabile, se încadrează într-o anumită concepție a etnografiei de tip sovietic, care se caracterizează mai ales începând cu anii 1920 și care atribuie acestei științe drept domeniu de investigație nu doar așa-numitele fenomene „arhaice", ci și fenomenele culturii tradiționale cotidiene în procesul lor de transformare și caracterizare (J.V. Bromlej, it. 1975: 221 și urm. și P. Bogatyrèv 1937). Aceste fenomene sunt analizate atât ca momente materializate ale producției ideologice a unei anumite formațiuni sociale circumstanțiate etnografic, cât și ca procese transformative semnifice ale unei concepții despre lume închise și delimitate în sfere etnico-comunitare definite o dată pentru totdeauna. Prin „ cultură tradițională cotidiană" înțelegem atât mărturiile istorice care rămân în formele unei organizări culturale, cât și transformările pe care acestea le suferă în procesele de tranziție în desfășurare în cadrul comunităților ideologice semnifice în Evoluție. Din această perspectivă, sarcinile etnografiei structurale iau forma investigației corelării fenomenelor culturale în contextul situațional al unei comunități ideologice-semnale, ale cărei niveluri de exprimare, reprezentare, ritualizare, mitologizare și determinare urmează reguli specifice care se transformă sau persistă în funcție de mecanismele specifice formei de reproducere socială a societății în care se află.

Abordarea lui Bogatyrev asupra fenomenelor folclorice poate fi definită ca o abordare semiotică, ale cărei premise metodologice se regăsesc în importantul eseu din 1929, scris în colaborare cu Jakobson, „Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens" (1929: 900-913), al cărui conținut a fost ulterior reexpus sub forma unei teze în „K probleme razmezevanija fol'kloristiki i literaturovedenija" (1931: 230-33). După cum reiese clar din eseul din 1929, Bogatyrev a fost influențat, în cercetările sale metodologice asupra folclorului, de lingvistică, în special de lingvistica școlii de la Geneva. Cursul de lingvistică generală (1916) al lui Saussure a fost tradus în rusă abia în 1933 de H. M.

Suhotin, cu un comentariu de R. Sor, un adept și apologet al ideilor lui Saussure. Totuși, influența școlii de la Geneva în anii 1920 a fost foarte puternică, până în punctul în care V. N. Volosinov a putut spune în cartea sa din 1929 că „majoritatea cercetătorilor în lingvistică rusă se află sub influența decisivă a lui Saussure și a discipolilor săi Bally și Séchehaye" (Volosinov, 1929#: it. 1976: 121). Dar însuși faptul că Bogatyrév, împreună cu alți tineri cercetători ai literaturii și lingvisticii, inclusiv R. Jakobson, au fondat Cercul Lingvistic din Moscova în 1915, un centru de formare, împreună cu Opojaz, a formalismului rus, mărturisește interesul său pentru studiile lingvistice. Cercul Lingvistic din Moscova a fost influențat semnificativ de lingvistica lui Saussure prin intermediul lui S. Karcevsskij, care urmase cursurile lui Saussure la Geneva. Mai mult, Bogatyrév, împreună cu Trubețkoi, Mukarovski și Jakobson însuși, a participat între 1921 și 1929 la fondarea Cercului Lingvistic din Praga, care a adoptat structuralismul lui Saussure. Cu toate acestea, în timp ce lucra cu Jakobson, Bogatyrév a folosit modelul saussurian al limbii-parole, în scrierile sale ulterioare a folosit și alte categorii. Modelul lingvistico-sistemic - care, însă, nu a dat naștere, așa cum se întâmplă în schimb în alte scrieri ale lui Jakobson (să luăm în considerare relația pe care o stabilește între lingvistică și poetică), unei poziții lingvistico-centrice - era deja utilizat, începând cu Contribuția la etnografia structurală din 1931, cu utilizarea categoriei de „structură", preluată în mod declarat din Gestaltpsychologie, tragându-și definiția din Koffka. În ceea ce privește această definiție, Bogatyrév subliniază importanța referinței, în conceptul de „structură", la corelarea și integrarea elementelor, precum și la multiplicitatea lor necesară. Însă abordarea structuralistă a lui Bogatyrév asupra faptelor etnografice este esențială în determinarea diferitelor funcții ale faptelor etnologice: structuralismul se situează într-o perspectivă funcționalistă, diferind însă atât de funcționalismul unui Malinowski, cât și de structural-formalismul unui Radcliffe-Brown (C. Prevignano 1979: 55-56). Faptele etnologice, fie că este vorba de un brad de Crăciun sau de îmbrăcăminte populară, de un cântec sau de ustensile sau de strigătele vânzătorilor ambulanți, au funcții diferite: Bogatyrév vorbește despre polifuncționalitate. A analiza diversele moduri de îmbrăcare înseamnă, de exemplu, a evidenția funcțiile pe care le îndeplinesc, care variază de la funcția practică de protejare de frig până la funcția estetică de denotare a statutului, profesiei etc. Aceste funcții sunt integrate într-o structură conform unor relații ierarhice specifice, care nu sunt fixe, ci se schimbă și evoluează pe măsură ce valorile componentelor structurii se schimbă. O anumită funcție, prezentă

acum, nu a fost întotdeauna prezentă anterior și nici nu va continua să fie așa; Totuși, prezența sau absența sa se situează întotdeauna într-o relație structurală cu alte funcții, al căror studiu permite nu doar determinarea stării actuale a artefactului etnografic (studiu sincron), ci și înțelegerea transformărilor sale - (studiu diacronic). O funcție în cadrul unei anumite structuri nu s-a autodeterminat întotdeauna ca dominantă, și este dominanța sa în cadrul ierarhiei funcțiilor cea care face, de exemplu, ca o rochie să fie desemnată drept cotidiană, festivă, solemnă etc. Acum, determinarea unei rochii ca fiind festivă - adică a unei rochii a cărei funcție dominantă, în multifuncționalitatea structurată ierarhic ce o caracterizează, este aceea de a semnifica și exprima sărbătoarea - este rezultatul punerii în mișcare a unei dialectici complexe a semnelor care implică relația dintre complexul de semne care constituie rochia și complexul de semne care constituie situația spațio-temporală și ideologică din care face parte rochia ca atare. Din acest punct de vedere, caracterizarea rochiei este punctul terminal, dar nu definitiv, al unei pluralități de lanțuri de semne care reprezintă locurile de producție în care rochia este definită ca „cotidiană", „festivă " etc.

Abordarea structurală care permite înțelegerea funcțiilor fenomenului etnografic este însoțită în Bogatyrèv de o luare în considerare a semnelor folclorice. Categoria de structură este necesară și pentru studiul semnelor și al funcțiilor acestora: de fapt, același semn, de exemplu în îmbrăcăminte, are funcții diferite în funcție de celelalte semne care îl însoțesc. Acest proces este descris de Bogatyrèv, urmându-l pe Volosinov, ca transformarea „unui fenomen al realității obiective" într-un „fenomen al realității ideologice", adică într-un fenomen semnific (Volosinov 1929b: it. 1980: 135 și urm.). A afirma acest lucru, însă, nu înseamnă separarea obiectelor de realitatea lor materială; dimpotrivă, înseamnă plasarea lor într-o realitate materială mai substanțială, impregnată de istoria care, cu combinațiile sale semno-ideologice, caracterizează așa-numitele obiecte. Această istorie, înscrisă în comportamentele semnelor, în formele verbale și nonverbale ale simțului comun și în mecanismele de producție și reproducere a unor forme specifice de organizare socială, devine obiectul unei reconstrucții semantice în cadrul proceselor interpretative ale științelor sociale, care operează prin recompunerea corelațiilor semnelor atât la nivel formal, cât și la un nivel mai profund, indicând legile care guvernează producerea fenomenelor semno-ideologice într-o anumită formațiune socială. Astfel, interpretările formelor culturii populare sunt forme de conștiință socială obiectivă dacă nu sunt afirmații închise, ci

orientate ideologic și deschise către o pluralitate de alte discursuri și, în același timp, tocmai din acest motiv, deschise către posibilitatea unei gestionări colective a patrimoniului semno-comunicativ. Vreau să spun că analiza semiotică a obiceiurilor populare, a teatrului popular și a cântecelor populare din Bogatyrèv, fiind orientată ideologic, produce realități semne care, dacă preexistă și subzistă la nivelul conștiinței spontane sau induse, sunt apoi organizate într-o formă ideologică determinată la nivelul interpretării, al - conștientizării sociale, ceea ce vede etnografia și științele sociale orientându-se în direcția producerii unei realități semno-ideologice bazate pe comunitate. Retrăind analiza lui Jakobson și Bogatyrèv asupra folclorului ca „formă particulară de creație autonomă", prin utilizarea noțiunii de semn așa cum este recuperată din analiza lui Volosinov și ținând cont de faptul că 1) existența unei opere populare începe doar atunci când este acceptată de o comunitate; 2) o operă populară presupune existența unui grup care și-o însușește și o sancționează prin mecanisme de cenzură preventivă.

caracter colectiv; s-ar putea spune că formele culturii populare se îndreaptă în direcția managementului colectiv, devenind autonome față de formele creației individuale. Formele conștiinței populare au un semn specific, ele identifică un mod colectiv de a simți și planifica. După cum spune Propp, creația populară - este saturată de conștiință de sine istorică (vezi Propp 1946: it. 161).

Pentru Bogatyrèv, utilizarea metodelor gestalpsihologiei și funcționaliste dintr-o perspectivă semiotică înseamnă analizarea fenomenului etnografic prin înțelegerea complexului funcțiilor sale semnice și a legilor care reglementează corelațiile dintre ele, care coordonează stratificările sale polisemice polifuncționale. Exorcismul, de exemplu, este caracterizat de interdependența dintre funcția sa practică și cea hipnotică; ritualuri de nuntă întregi sunt caracterizate de coordonarea dintre ritualuri care au o funcție fundamental magică și ritualuri care au o funcție fundamental estetică; unele - forme de conștiință populară sunt caracterizate de sisteme de credințe care se exclud reciproc. Dar ceea ce este important de subliniat este că legile care coordonează organizarea stratificării ierarhice a funcțiilor semnice privesc nu numai organizarea formală a fenomenului, ci mai presus de toate mecanismele de transmitere-transformare a concepțiilor despre lume, a modalităților de reprezentare a lumii , a proiectării formelor de conștiință socială. Din această perspectivă, coexistența credințelor creștine și a riturilor anticreștine în - conștiința țăranilor poate fi explicată fie prin noțiunea că recurgerea la un mit

anticreștin oferă posibilitatea, în anumite culturi, de a se confrunta cu pericole grave precum moartea, fie prin conceptul de răscumpărare, care este o componentă fundamentală a concepției creștine despre păcat. Prin urmare, afirmația lui Bogatyrèv conform căreia sistemul de semne nu este o entitate închisă evidențiază modul în care, în cadrul anumitor organizații socio-culturale, structura funcțiilor și, prin urmare, sensul unui anumit fenomen cultural variază odată cu variațiile relațiilor dintre funcții, adică cu transformările pe care le suferă relațiile dintre funcții în procesele de transformare a concepțiilor despre lume cu care se identifică un anumit grup. Prin urmare, efectuarea unei analize structurale a transformărilor funcțiilor unui fapt etnografic înseamnă nu doar reconstrucția sistemului de credințe, a modurilor de a reprezenta, simți și experimenta lumea, ci și, și mai presus de toate, înțelegerea istoriei socio-culturale în care se plasează aceste credințe și reprezentări ale lumii. În acest sens, el analizează funcțiile bradului de Crăciun, adică transformarea funcției magico-religioase într-o funcție estetică la trecerea din mediul țărănesc în cel urban. Predominanța funcției magico-religioase a bradului de Crăciun în societatea și istoria țărănească este pe deplin explicată atunci când este raportată la rolul pe care îl joacă în societățile în care un nivel scăzut de dezvoltare a forțelor productive corespunde percepției prezenței forțelor supranaturale care reglează relațiile complexe dintre om și natură. Această concepție este susținută de formele de ritualizare legate de fenomenul bradului de Crăciun, cum ar fi ritualul popular de a tășni vitele în ziua primei arături, un ritual legat de medierea unei forțe magice pentru a realiza forme de producție mai eficiente. În acest sens, trebuie explicată și funcția magică atribuită, în Slovacia moraviană, bonetei rituale purtate de mireasă în timpul nunții sale, o condiție a fertilității și fericirii în căsnicie, funcția maieului femeilor și broderiei de pe hainele copiilor concepute ca mijloc de protecție împotriva vrăjilor. Înțelegerea funcției sociale a anumitor obiceiuri înseamnă învățarea citirii acestor semne; adică înseamnă înțelegerea rolului pe care aceste semne îl joacă și a ceea ce înseamnă în țesătura ideologică a mecanismelor de reproducere și transformare a anumitor relații sociale de producție. Astfel, un anumit costum, pentru că poate fi purtat de unele femei și nu de altele, poate indica ideile morale ale unei populații, etica sexuală care trebuie respectată în măsura în care reprezintă unul dintre nivelurile fundamentale ale organizării relațiilor familiale și sociale într-o formațiune socială specifică. Și totuși, alte

niveluri simbolice sunt fundamentale pentru reconstrucția analizei semiotice a formelor de conștiință populară, nivelul, de exemplu, care este indicat ca funcție a structurii funcțiilor ce ar coincide cu modalitățile de a experimenta propria - conștiință socială, de a o experimenta emoțional, de a se identifica cu ea.

Când întreaga structură caută forme diferite, „cultura tradițională ” nu poate fi păstrată, iar conștiința socială populară capătă un semn diferit și caută colectiv forme diferite de identificare.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

BOGATYRËV PG
1931 *Prispevek k strukturální etnografii* [O contribuție la etnografia structurală], în *Siovenska miscelánea,* Bratislava, pp. 279-282.
¡932-33 *Der Weibnachtsbaum in der Ostslowakei,* « Germanoslavica », 2, 1932-33, p. 254-258.
1937 *Funcțiile tricotatului în slovena moraviană,* turca sv. Martin, traci, engleză *Funcțiile costumului popular în Slovacia moraviană,* Haga-Paris 1971.
1938 *Znaky divadelni,* „Slovo a Slovenosi", Praga, 1938, trad, franceză *Les signes du théâtre,* „Poétique", 8, p. 517-538.

BOGATYRËV PG, JAKOBSON RO
1929 *Folclorul ca cine în special Form des Sbaffens,* în *Donum natalicium Schrijnen,* Nijmegen-Utrecht, 1929, pp. 900-913.
1931 *K problème razmezevanija fol'kloristiki i literaturovedenija,* în « Lud Slowiañski », II, pp. 230-233, traducere italiană. *Despre problema demarcației dintre studiul folclorului și studiul literaturii,* în C. Prevignano, 1979, pp. 150-152.

BROMI.EJ JV
1975 *Etnos şi etnografie,* Roma, Editori Riuniti.

BRONZINI GB
1980 *Cultura Populară,* Bari, Dedalo.

JAKOBSON RO
1980 *Magia Cuvântului,* Bari, Laterza.

PREVIGNANO C.
1979 (editor) *Semiotica în țările slave,* Milano, Feltrinelli.

PROPP V.
1946 *Specifika fol'klora,* trad. it. *Specificul în folclor,* în Propp, *Oedip în lumina folclorului,* Torino, Einaudi, 1975.

SOLIMINI M., PONZIO A.
1980 *Științe ale limbajului și antropologie culturală,* în «Scienze umani», 4, 1980, pp. 175-184.

VOLOSINOV NV
1929íz *Marksizm i filosofa jazyka,* trad. ital. *Marxismul și filosofia limbajului,* editată de A. Ponzio, Bari, Dedalo, 1976.
1929£ *Slovo i ego social'naja funkeija,* trad. ea. în Volosinov, *il linguaggio come pratica sociale,* a cura di A. Ponzio, Bari, Dedalo, 1980.

NUNZIO LA FAUCI

LINGVISTICĂ VS. SEMIOTICĂ†

†*Oral/scris* este o problemă pe care aceste pagini o ating marginal , dar care, central, îi privește: sunt transcrierea unei intervenții orale, cu particularitățile binecunoscute care nu merită menționate, decât în cazul conciziei și aluzivității, caracteristici a căror nepotrivire trebuie echilibrată cu respectul cuvenit pentru temele discutate. Autorul își cere iertare.

Aș dori să asigure suprimarea aproape tuturor operelor postume și să nu permită ca memoria unui mare autor să fie pătată de lăcomia unui librar care colecționează și publică, mult după moartea unui om, opere pe care acesta le condamnase la uitare în timpul vieții.

D. DIDEROT, *Bijuteriile indiscrete.*

1. A întreba, din punctul de vedere al lingvisticii empirice, ce grad de impact au pozițiile semiotice în practica științifică în prezent înseamnă a verifica cât de mult s-a diminuat amploarea intersecției dintre lingvistică și semiotică , dincolo de punerea întrebării în discuție și de vulgate academice.

Un grafic care reprezintă situația diacronic ar prezenta un subset comun de dimensiuni și creștere mari pentru o bună parte a secolului al XX-lea (cel puțin până în 1943, anul ediției daneze a *Prolegomenelor)* . din Hjelmslev, vârful european și începutul crizei), care a început apoi o scădere rapidă până la limitele actuale, care pot fi considerate, cel puțin, înguste și cu tendința de a se înăspri în continuare (').

Sterilitatea incontestabilă a lingvisticii semiologice — exclud semiologia lingvistică din discuție — ar fi trebuit să-i alarmeze de mult pe semioticieni: există riscul ca ultimele texte de referință lingvistică să înceapă să dea semne clare de îmbătrânire.

Această lucrare își propune să propună câteva linii de reflecție și să evidențieze câteva teme de discuție. Punctul controversat pe care doresc să-l susțin este acela că lingvistica și semiotica sunt, în realitate, discipline independente atât în ceea ce privește obiectele, cât și metodele lor, și că colaborarea lor fructuoasă și clar definită nu poate rezulta decât dintr-o înțelegere clară a diferențelor care le separă. Este evident că acest lucru necesită mult mai mult spațiu decât am la dispoziție aici, mai mult datorită adevărului consacrat pe care această uniune l-a dobândit în practica zilnică a științelor umane decât datorită relevanței intrinseci a argumentelor care, în opinia mea, justifică practicabilitatea sa. Recunosc, totuși, că consensul între popoare este uneori o problemă științifică mai serioasă și decisivă decât câteva reflecții critice dispersate.

2. Una dintre problemele centrale cu care lingvistica structuralistă s-a confruntat , încă de la lucrările lăsate de acel arheget uneori mitic, Saussure, o problemă legată de redefinirea unei specificități epistemologice a disciplinei, a

fost aceea de a găsi un *locus* pentru limbaj, de a stabili o localitate care să adăpostească obiectul și metodele de globalitatea filosofilor și să le ancoreze la o practică empirică.

Lingvistica secolului al XIX-lea pusese această problemă, găsind diferite soluții. Fizicalitatea experimentală a limbajului era, pe de o parte, legată de texte, de concretețea grafică a unei tradiții sau de posibilitățile de descifrare. Așa-numita confuzie pe care această lingvistică emergentă ar fi făcut-o între *sunete* și *litere* ([2]), *reluată corect și polemic* de Hjelmslev în acest secol (Hjelmslev 1937), nu trebuie interpretată în alt mod. Mai mult decât o confuzie, a fost o alegere empirică, consistentă cu paradigma generală a comparatismului vremii și cu condițiile experimentale ale disciplinei, care, într-un anumit sens, își găsește punctul culminant în coincidența prospectivă dintre lingvistică și filologie (în punctul culminant și, încă o dată, la începutul crizei, paginile lui Curtius) ([3]).

Această ancorare a limbajului în texte, chiar dacă reformulată ca o restricție insurmontabilă a practicii experimentale în lingvistica istorică, nu avea să sufere modificări semnificative ([4]), nici măcar atunci când materialitatea textelor a început să fie considerată accesorie problemei *locusului* limbajului - să nu uităm în acest sens figura lui W. von Humboldt, simultan cufundat în epoca sa și izolat - deoarece o altă locație concretă posibilă a apărut în cadrul epistemologic, realitatea psiho-fizică a vorbitorului ([5]), într-un anumit sens legată de natura umană și de societate ([6]).

S-ar putea părea - și pe bună dreptate - că neglijez pe nedrept alte linii de dezvoltare ale lingvisticii secolului al XIX-lea (compozite în rădăcinile lor teoretice și în relația lor cu realitățile și miturile științifice ale contemporanilor), cu atât mai pe nedrept cu cât acest *discurs* se învârte în jurul localității, astfel încât să poată conduce la considerarea precursorilor lingvisticii geografice ca fiind relevanți: adevărul este că cred că, paradoxal , lingvistica geografică nu abordează problema *locului* limbajului și că, într-adevăr, este în esență o modalitate de interpretare a faptelor, mai degrabă decât o modalitate de fundamentare a acestora. Ceea ce este interesant este mai degrabă de observat că, la fel ca în cazul doctrinei neogramatice, oscilația acesteia între individual și social în luarea în considerare a faptelor lingvistice ([7]) ar fi putut avea un rol semnificativ în deschiderea acelei stări de criză în care s-a exercitat învățătura lui Saussure.

3. În prelegerile sale, Saussure colectează și reînnoiește simultan

problematica secolului al XIX-lea privind localitatea limbajului, iar reflecția sa, contradictorie în anumite privințe, pare a fi orientată spre un răspuns fundamental.

Pe de o parte, concretețea individuală, psiho-fizică, devine *cuvânt și* se opune acestuia, socială și independentă de individ în esența sa, *limba* ([8]). Această caracterizare - care este apoi cea a vulgatei - contrastează, pe de altă parte, cu ideea că *cuvântul* este social, adică momentul concret al comunicării, în timp ce *limba* este în întregime individuală, deoarece se află în creierul vorbitorului, chiar dacă constituția sa nu poate decât să fie legată de societate ([9]), ca un set de canoane care garantează înțelegerea reciprocă a indivizilor. Această socialitate reflectată nu este suficientă pentru a-i surprinde natura simbolică și, prin urmare, odată cu conceptul de masă vorbitoare, identificarea sa ca fapt semiologic apare în rolul de garant și garantat în raport cu socialitatea limbii *:* limba este socială pentru că este un sistem de semne și un sistem de semne pentru că este socială (), sau, altfel spus, limba comunică pentru că semnifică și semnifică pentru că comunică.

Odată acceptată această premisă - adică cea a unui funcționalism fundamental (“) - limbajul putea fi însoțit de o serie de obiecte culturale (tendențial întreaga umanitate, așa cum avea să se întâmple mai târziu) ([12]), tot de natură semiotică *(ergo,* similar limbajului), iar odată cu ele lingvistica ar fi călătorit până la capăt pe calea nespecificității, pe de o parte, și a tăcerii, pe de altă parte.

În perspectiva unui funcționalism caracterizat comunicativ , dominația fizicalității socialului - a unei fizicalități secundare, fundamentate teoretic, cu relația inegală dintre social și individ, înghite continuu obiectul lingvisticii, transformându-l într-o variabilă dependentă, așa cum este cazul sociolingvisticii actuale ([13]); perspectiva puternic antiteoretică a lui Martinet, atașată în mod prejudiciabil echilibrării continue a sistemului, dă naștere funcționalismului structural, în timp ce funcționalismul teleologic praghez - în multe privințe independent de influența saussuriană - pe de o parte constituie baza unei pragmatici a sistemelor semiotice, pe de altă parte, cu universaliile fonetice ale lui Jakobson, rupe perspectiva culturistă, realinându-se astfel curenților asemiotici ai lingvisticii moderne.

Tăcerea școlii hjelmsleviene trebuie în schimb pusă în legătură cu rigoarea - antifuncționalistă, de data aceasta - cu care lingvistul danez a epuizat domeniul teoretic al ontologiei sistemelor semiotice ([14]) punând la baza lingvisticii ca știință constituirea unor paradigme din ce în ce mai sofisticate, cu

sarcina de a garanta o interpretare substanțial criptică a textelor ([ls]).

Contrar a ceea ce s-a întâmplat în perioada secolului al XIX-lea care a legat lingvistica de filologie, când *textul* era locul teoretic și experimental al limbajului, *textele,* în perspectiva uniunii generale dintre lingvistică și semiotică, sunt epifenomene, sintagmatice care se referă la tabele generale de valori - construite în istorie și culturi - cărora le datorează însăși existența, chiar dacă rămâne dificil de specificat prin ce canale se produce acest lucru, adică cum un paradigmatic devine *text ([16]).*

4. Dar să admitem și că, din punct de vedere științific, este relevant faptul că limbajul comunică și semnifică (și comunică pentru că semnifică și semnifică pentru că comunică), adică să respingem reflecțiile ireproșabile ale lui Chomsky asupra chestiunilor fundamentale ale disciplinei, argumentând că acestea privesc limbajul (Chomsky, pp. 357 și urm.) (*‡ § **), dar dacă ne grăbim să sterilizăm problema ulterioară a relației dintre limbaj și vorbire și, astfel, să replicăm limbajul în limbi, acestea din urmă ni se vor părea, în urma unei observații naive, niște sisteme semiotice foarte slabe.

Afirmația despre caracterul semnic al *calului* sau *copacului,* utilă atâta timp cât trebuie să arăt că limbile nu sunt nomenclaturi motivate în lucruri, devine cușca unei noi nomenclaturi arbitrare, convenționale sau nemotivate, după cum doriți, care a încetat să mai reflecte ordinea lumii pentru a reflecta ordinea (sau dezordinea, în armonie cu gusturile cercetătorului) istoriei și culturii: arbitrariul nu spulberă nomenclatura și lasă spațiul lingvisticii să fie acela - în altă parte - al fragmentării comparabile dintre *continue* și modalitățile de a le desemna ([18]), un domeniu în care cu siguranță nu este ușor să se producă analize non-triviale ([19]).

Lingvistica semiologică nu are de ales decât să propună, în propriile

---

‡ Chestiunea localității limbii capătă, în aceste termeni,

§mini, o dimensiune complet diferită: un sistem de cunoaștere și, datorită ambiguității binecunoscute, o reprezentare a sistemului de cunoaștere, gramatica , chiar și cea specifică fiecărei limbi, dezvoltată în anumite moduri, învățată în altele, în prima dintre cele două accepțiuni ale sale își are *locul* în minte, o sferă care nu mai este metafizică, dacă plasăm lingvistica în paradigma generală a științelor umane contemporane, separând -o, pe cât posibil, de științele umane (vezi Piattelli Paimarini).

**Un mecanism încă obscur și a cărui complexitate este deja uimitoare (în contrast minunat cu operațiunile de segmentare și

paradigme, o imagine sofisticată și structurată a mitului edenic al atribuirii numelor, obliterând faptul că, în orice caz, a da nume înseamnă a avea deja o limbă, iar cea a acestei limbi, un reziduu ineliminabil (“), nimic nu se mai poate spune în acești termeni: nu este impropriu să dăm numele de gramatică acestui reziduu. substituție prevăzută de o mare parte din structuralism), gramatica limbii (gramiticile limbilor, dacă vreți) ([21]) este, așadar, terenul comun pe care se mișcă discursul „luminos” stupid al grădinarului Chance și interpretarea sa „inteligent” stupidă. Pare a fi compusă dintr-o serie de structuri, cu proprietăți și operații, și își datorează concretețea experimentală faptului că este proiectată complex asupra lexicului, un lexic compus din propoziții (cf. Harris, Gross) și evident nu din cuvinte, așa cum se întâmplă în cazul nomenclaturii-lingvistice. Reprezentarea sa va trece, așadar, prin faze taxonomice de mare amploare și complexitate crescândă, deoarece - „enumerarea este necesară pentru „desăvârșirea științei ; pentru că alte precepte ajută cu siguranță la rezolvarea a foarte multe întrebări, dar numai cu ajutorul enumerării se întâmplă ca, orice întrebare ne-am îndrepta mintea, ni se dă întotdeauna ocazia să aducem o judecată adevărată și sigură asupra ei...” (Descartes, Regula VII).

Datorită gramaticii, limbajul devine discurs, adică *text.* „Epya, semne deja agregate, secțiuni ale unui simbolism deja perceput și infinit perceptibil (’), textele sunt în același timp limbaj organizat, dincolo de o gramatică și o normă, căruia îi este tentat să i se acorde calificările respective de ontogenetică și filogenetică, printr-o valoare specifică care le este proprie, textualitatea, un univers de relații complexe unde lingvistul și semiotica se împletesc (f [23]) și unde, prin urmare, semiotica, știința interpretării, în contrast cu lingvistica.

(') De exemplu, în re-archevolezza sa extremistă, bătălia lui Chomsky - lingvist, desigur, care nu se reînnoiește printre estimatorii semioticii - la p. 259 din Piattelli Paimarini: „... Aș fi exclus funcția semiotică din discuție, pentru a mă ține de regulile fundamentale conform cărora ar trebui să luăm în considerare domeniile în care au fost descoperite principii non-triviale. Nu cred că există ceva de genul acesta de spus despre funcția semiotică."

([2]) Rask în Bolelli, p. 46: „... în ceea ce privește sistemul și cuvintele individuale, cercetătorul expert descoperă nu numai o cantitate de cuvinte remarcabil de similare ca formă și sens, ci și o asemenea cantitate de asemănări încât se pot deriva reguli pentru trecerea literelor de la una la alta [de la «clasa lingvistică tracă» la «gotică și lituaniană»]"; și din nou, Schleicher în Bolelli, „Putem urmări viața unor limbi și familii lingvistice timp de mai bine de două milenii, deoarece datorită scrisului ni s-a transmis o imagine în esență fidelă a formelor lor anterioare... Dacă scrisul nu ar fi fost încă inventat, lingviștii nu ar fi crezut niciodată că limbi atât de diferite între ele precum rusa, franceza și germana provin dintr-o singură limbă. Poate... nu s-ar fi postulat că limba este susceptibilă de transformare" (despre relația dintre scris și vorbire, vezi interesantele reflecții ale lui Barthes și Marty). Analizele lui Foucault despre nașterea lingvisticii comparate trebuie, așadar, evaluate cu atenție (analize în care, de altfel, *filologie* și *filologică recurg frecvent* pentru a desemna lingvistica începutului de secol al XIX-lea).

(') Cfr. de asemenea recenta Prosdocimi, special toate pp. 58 sgg.

(4) Neogramaticienii Osthoff și Brugman scriau încă: „Cu cât ni se prezintă mai mult material lingvistic spre observare într-o tradiție scrisă completă care se întinde de-a lungul secolelor, cu atât suntem mai bine..." (în Christmann, p. 194).

(5) „Limbile au fost într-adevăr studiate cu sârguință, dar mult prea puține dintre vorbitorii umani. Mecanismul vorbirii umane are două laturi: una psihologică și una fizică. Clarificarea naturii activității sale trebuie să fie un obiectiv principal al lingvistului comparativ. Căci numai pe baza unei cunoașteri mai precise a structurii și funcționării acestui mecanism psihologico-fizic își poate forma o idee despre ceea ce este posibil din punct de vedere lingvistic - nu este nevoie să ne gândim la limbi pe hârtie, căci pe hârtie, practic orice este posibil - în plus, își poate forma o imagine corectă asupra modului în care inovațiile lingvistice emanate de indivizi se stabilesc în comunitatea lingvistică și, în general, își poate dobândi perspectivele metodologice care trebuie să îl ghideze în toate investigațiile sale lingvistico-istorice" (Osthoff și Brugman în Christmann, pp. 190 sg.).

([4]) „ Dacă limbajul nu ar fi atât de ancorat în ceea ce este comun în natura umană , nu ar fi instrumentul preferat pentru relațiile sociale" (Paul în Bolelli, p. 227).

([7]) Vezi în acest sens paginile lui Schuchardt (în Bolelli, pp. 231-240) și, în alte privințe, pe cele ale lui Whitney (în Bolelli, pp. 152-159 și în Christmann, pp. 109-143) și ale lui Scherer (în Christmann, pp. 181-188). Afirmația lui Whitney este că «întrucât obiectul direct al limbajului este comunicarea, tot așa posibilitatea comunicării face ca o limbă să fie unificată» (în Bolelli, pp. 155 și următoarele).

(') «Studiul limbajului implică... două părți: una, esențială, are ca obiect limbajul, care în esența sa este social și independent de individ; acest studiu este exclusiv psihic; cealaltă, secundară, are ca obiect partea individuală a limbajului, adică *cuvântul,* inclusiv fonația; este psihofizică» (Saussure, p. 29).

(') « O modalitate de a face această opoziție deosebit de sensibilă și observabilă este de a contrasta *limba* și *eliberarea condiționată* la individ (...). Se pot distinge apoi aproape tangibil aceste două sfere: *limba și eliberarea condiționată.* Tot ceea ce este adus la buze de nevoile vorbirii... este *eliberare condiționată.* Tot ceea ce este conținut în creierul individului... este *limba. Dintre aceste două sfere,* sfera *eliberării condiționate* este mai socială, cealaltă este mai complet individuală... Tot ceea ce este considerat de fapt în sfera intimă a individului (= *langue\)* este întotdeauna social, deoarece nimic nu a pătruns acolo care să nu fie mai întâi consacrat prin uzul tuturor în sfera externă a *eliberării condiționate* » (CLG Engler, 2560, citat și tradus de Melazzo, p. 249, n. 19).

([IO]) «1. Evitând definițiile sterile ale cuvintelor, am distins mai întâi... doi factori: limbajul *și* vorbirea . Pentru noi, limbajul este limbaj minus *vorbirea.* Este ansamblul obiceiurilor lingvistice care permit unui subiect să înțeleagă și să fie înțeles. 2. Dar această definiție lasă totuși limbajul în afara realității sale sociale: îl face ceva ireal, deoarece include un singur aspect al realității, aspectul individual: este nevoie de o *masă vorbitoare* pentru ca să existe un limbaj. Contrar aparențelor, niciodată limbajul nu există în afara faptului social, deoarece este un fenomen semiologic» (Saussure, pp. 95 și urm.). Comentând pasajele saussuriene citate, se pot citi cu utilitate - dintr-o perspectivă socio-lingvistică - notele lui De Mauro, precum și lucrările fundamentale ale lui Hjelmslev (1943) și Coseriu (lucrări care indică clar încrengatura

stratificărilor conceptuale pe care structuralismul lingvistic își făcuse primii pași).

(") Unitatea profundă a funcționalismului poate fi subliniată cu cuvintele lui Hempel (citat de Rosiello, p. 324): «Analiza funcțională urmărește să înțeleagă un model de comportament sau o instituție socioculturală prin determinarea rolului pe care îl joacă în menținerea sistemului dat în stare de funcționare corespunzătoare sau în menținerea lui ca o activitate continuă». Un alt funcționalism lingvistic, de derivare malinowskiană, este cel al lui J.R. Firth și al școlii sale, despre care se referă și lucrarea nepublicată a Francescei Maniscalco.

(«) «Semiologia studiază toate fenomenele culturale ca și cum ar fi sisteme de semne – pornind de la ipoteza că, în realitate, toate fenomenele culturale sunt sisteme de semne și adică fenomene de comunicare» (Eco, p. 15).

(") « Dacă lingvistica vrea să fie considerată o știință autonomă, ea nu poate fi identificată ... cu utilizarea datelor lingvistice pentru interpretarea straturilor din care este inevitabil compusă orice societate (a căror intersecție este studiată de sociolingvistică, care, chiar și în abordarea sa cea mai interesantă, instrumentalizează lingvistica pentru a studia o anumită arie socială)... » (Ambrosini, p. VI). « Conform sociolingvisticii moderne, structura socială ce determină comportamentele culturale colective este o variabilă independentă, în timp ce comportamentele și uzurile lingvistice în cadrul unui sistem specific sunt o variabilă dependentă; definind relația dintre structura socială și comportamentele lingvistice ca o relație cauză-efect, ajungem să recunoaștem că un sistem lingvistic are capacitatea de a se articula într-o varietate de uzuri, chiar și cu conotații sociale, în care este teoretic posibil să se recunoască linii de tendință de schimbare a sistemului » (Rosiello, p. 314).

C [4]) Împrumut *ontologia* de la Oyelaran.

C [5]) Antifuncționalismul lui Hjelmslev poate fi observat în afirmații precum următoarea : „...în general, limba este independentă de orice scop specific" (Hjelmslev 1943 = 1968, p. 117). Lingvistul danez a mers chiar mai departe, în încercarea sa de a stabili un fundament epistemologic pentru lingvistică: „Limbile, prin urmare, nu pot fi descrise ca sisteme de semne pure; conform scopului care le este atribuit în general, ele sunt în primul rând sisteme de semne; dar conform structurii lor interne, ele sunt în primul rând altceva, și anume sisteme de figuri care pot fi folosite pentru a construi semne. Definiția limbajului ca sistem de semne s-a dovedit astfel, la o analiză mai atentă, nesatisfăcătoare. Ea privește doar funcțiile externe ale limbajului, relațiile sale cu factorii non-lingvistici care îl înconjoară, dar nu și funcțiile sale interne caracteristice " (Hjelmslev 1943 = 1968, p. 51). Un Hjelmslev fără semiotică?

([16]) Adesea, contrastele mari sunt semnalate aluziv prin mici referințe: fractura dintre paradigmatic și sintagmatic în lingvistica saussuriană – o fractură încă nevindecată și, cred, ireparabilă – a fost remarcată cu extremă discreție de Bloomfield în recenzia sa – evident favorabilă – la lucrarea lui Saussure, *Cours* : „În detaliu, m-aș deosebi de de Saussure în principal prin faptul că îmi bazez analiza pe propoziție mai degrabă pe cuvânt; urmând acest din urmă obicei, de Saussure obține un rezultat destul de complicat în anumite chestiuni de compoziție a cuvintelor și sintaxă" (Bloomfield, pp. 107 și următoarele). Ne întrebăm dacă lingvistul american nu identificase corect rădăcinile naufragiului sintaxei în lingvistica saussuriană deja la acea vreme și dacă această diferențiere, prezentată ca marginală, nu are un efect multiplicator asupra acelor chestiuni de arbitrar și nomenclatură pe care le vom discuta mai târziu.

(") «Nimeni nu presupune că copiii învață să aibă un ochi capabil să vadă pentru că le-ar fi util în îndeplinirea acestei funcții; funcția ochiului este de a vedea, dar această observație nu aduce o contribuție foarte interesantă la studiul ontogenezei. S -ar părea mai degrabă că întrebările de ordin funcțional își asumă interesul real în contextul (1 E) [al dezvoltării evolutive] ... Care este funcția limbajului? Se susține adesea că funcția limbajului este comunicarea și că «scopul său esențial» este de a permite oamenilor să comunice între ei. Se susține că numai ținând cont de acest scop esențial putem înțelege natura limbajului. Nu este ușor de evaluat această teză... Deși se susține în mod obișnuit că scopul limbajului este comunicarea și că este inutil să-l studiem separat de funcția sa comunicativă, nu există o formulare reală a acestei propuneri din care să rezulte concluzii nesemnificative» (Chomsky, pp. 360 și următoarele).

(*) Așa cum este cazul vocabularului de culoare al lui Hjelmslev, despre care vezi interesantele reflecții critice ale antropologului Dan Sperber (în Morin și Piattelli Paimarini, pp. 33 și următoarele), bazate pe cercetările lui Berlin și Kay. Pentru pozițiile antisemiotice ale lui Sperber atât în antropologie, cât și în celelalte științe umane, vezi și Sperber 1974 și intervenția din Piattelli Paimarini, pp. 361 și următoarele.

(") Și totuși, se întâmplă uneori ca până și acest spațiu să pară să ofere cercetătorului obiecte

complexe de investigat: dacă se întâmplă acest lucru, este pentru că a fost surprins un sistem cultural mai bogat și mai loquac decât limbile naturale, pentru că, în cele din urmă, nu limbile vorbesc, ci limbile sunt vorbite. Nu exclud ca acesta să fie motivul profund al inversării relației dintre lingvistică și semiotică, care — dintr-o perspectivă semiotică — a fost propusă de Barthes: sub aparența unei reevaluări a rolului lingvisticii, a existat o reală îngustare a rolului său la unul și mai instrumental. Relația dintre limba care vorbește și limba care este vorbită poate fi ilustrată, nu trivial, de povestea literară și filmică a grădinarului Chance în *Being There* (de H. Ashby, în ediția originală , după romanul cu același nume de J. Kosinski, publicat în Italia sub titlul *Prezențe),* despre care vezi analiza strălucită a Blazinei: devenit Chancey Grădinarul , vorbirea sa devine un obiect de interpretare simbolică de către lume, semiotizată și obișnuită cu semiotica, care îl înconjoară, astfel încât anotimpurile vieții grădinii să poată deveni anotimpurile ciclului economic, iar grădinarul naiv să-și poată propune să devină președinte al Statelor Unite. Nimeni nu reflectă asupra faptului că Chance vorbește pentru că posedă o limbă; toată lumea îl crede pe el mai degrabă decât pe una semiotică și acordă credibilitate și atenție acestei lacune , cu consecința că discursul lui Chance devine relevant din punct de vedere cultural. Între cele două stupidități, cea „luminoasă" a eroului nostru și cea „inteligentă" a lumii din jurul său (cf. Blazina), lingvistica asemiotică este responsabilă pentru prima, semiotica pentru a doua.

(20) Vezi al doilea pasaj Hjelmslevian la nr. 15.

(21) Numele de gramatică este adesea asociat, conștient sau inconștient, cu calificarea de normativ, cred, din același motiv pentru care modelul este adesea interpretat ca fiind canonic: în acest sens, vezi Hankamer, La Fauci (în curs de publicare).

([M]) Perceptibilitatea simbolică infinită a unui text, care a dat naștere la reflecții al căror interes este cel puțin egal cu marea lor notorietate, ar putea fi unul dintre cele mai clare indicii ale unei diferențe clare între obiectul lingvisticii și obiectul semioticii: observația, de fapt, coroborează ideea care, parafrazând argumentul lui Sperber (în Piattelli Paimarini, pp. 361 și urm.), poate fi enunțată ca „nu totul poate fi limbaj (sau limbaj), totul poate fi simbol", adică statutul simbolic al unui obiect depinde doar de condițiile de intrare, în timp ce statutul lingvistic depinde tocmai de o gramatică. Să luăm în considerare situația în care un text într-o limbă necunoscută este neinterpretabil tocmai pentru că lipsesc condițiile (gramatica, în diversele sale componente: lexic, sintaxă etc.) pentru interpretarea sa; dimpotrivă , un text antic sau aparținând unui univers cultural exotic (dar evident într-o limbă cunoscută), cu valori simbolice proprii și ale timpului sau mediului său, este interpretat semiotic din când în când în funcție de sistemele simbolice ale cititorului, sisteme care rareori corespund cu cel de început, de unde și reînnoirea continuă a textului.

([u]) Vezi Ambrosini 1977 și aș dori să vă trimit la ceea ce am scris pe această temă din punct de vedere lingvistic în La Fauci 1978, *passini* și La Fauci 1979, pp. 197 și următoarele.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

AMBROSINI R., «Textul ca proces», *Studii de filologie și literatură, 1 (1977)* pp. 9-36. AMBROSINI R., *Aspecte ale lingvisticii teoretice actuale,* Pisa, 1979.

BARTHES R., *Elements de semiologie,* Paris 1964 (trad., it., Torino 1966).

BARTHES R. ŞI MARTY E., « Oral/Scris », *Enciclopedia Einaudi,* X, Torino 1980, p. 60-86. BLAZINA S., « Dincolo de grădină », *Alfabeta,* 21 (februarie 1981), p. 11.

BLOOMFIELD L., «Recenzie a lui Saussure», în Hockett CF (ed.), *O antologie a lui Leonard Bloomfield ,* Bloomington-Londra 1970, pp. 106-108 (inițial în *Modern Language Journal,* 8 (1923), pp. 317-319).

BOLELLI T. (ed.), *Pentru o istorie a cercetării lingvistice,* Napoli 1965.

CHOMSKY NA, « Limba », *Enciclopedia Einaudi,* Vili, Torino 1979, p. 352-399. CHRISTMANN HH (ed.), *Sprachwissenschaft des 19. Jahrhunderts,* Darmstadt 1977.

COSERIU E., «Sistema, norma y habla», în E. Coseriu, *Teoria del lenguaje y lingüistica generai,* Madrid 1962, p. 11-113.

CURTIUS G., « Philologie und Sprachwissenschaft », Antrittsvorlesung gehalten zu Leipizig am 30. Aprii 1862 (acum în Christmann, pp. 67-83).

DESCARTES R., *Discurs despre metodă. Reguli. În căutarea adevărului,* editat de G. Galli și A. Carlini , Bari 1954.

Eco U., *Structura absentă,* Milano 1968.

FOUCAULT M., *Les mots et les choses,* Paris 1966 (trad, it., Milano 1967).

GROSS M., „Bazele empirice ale noțiunii de predicat semantic", în curs de publicare în *Langages.*

HANKAMER J., „Gramatica", *Enciclopedia Einaudi,* VI, Torino 1979, p. 897-940.

HARRIS ZS, *Note de curs de sintaxă,* Paris 1976.

HJELMSLEV L., „Câteva reflecții asupra sistemului fonetic al limbii indo-europene", în *Mélanges linguistiques oferite lui M. Holger Pedersen,* Copenhaga 1937, pp. 34-44.

HJELMSLEV L., « Langue et parole », *Cahiers F. de Saussure,* Il (1943), p. 29-44.

HJELMSLEV L., *Prolegomena to a Theory of Language,* trad., din daneză *(Omkring sprogteoriens grundlaeggelse,* Copenhaga 1943), Madison 1961 [2] (trad., it., Torino .1968).

LA FAUCI N., „Note pentru o gramatică a răspunsului", *Lingvistică și literatură,* III (1978), pp. 9-39.

LA FAUCI N., *Construcții cu operatori verbali în textele italiene antice. Explorări sintactice,* Pisa 1979.

LA FAUCI N., „Forme simetrice și butoaie cu pește sărat: modele și excepții în lingvistica empirică", în curs de apariție în *Lingvistică și literatură.*

MANISCALCO F., *Aspecte teoretice ale gândirii lingvistice a lui JR Firth,* Teză de licență, Palermo, anul universitar 1975-76.

MELAZZO L., «Recunoașterea conceptului de limbaj», *Lucrările* Academiei de Științe, Litere și Arte din Palermo, seria IV, vol. XXXVIII (1978-79), partea a II-a, pp. 237-356.

OYELARAN OO, «Aspecte ale teoriei lingvistice în lingvistica firthiană», *Word,* 23 (1967), pp. 428-452.

PIATTELLI PALMARINI M. (ed.), *Théories du langage. Teorii ale învățării. Le débat entre J. Piaget et N. Chomsky,* Paris 1979.

PROSDOCIMI LA, « Fundamentele teoretice ale lingvisticii istorice », în Mazzuoli Porru G. (ed.), *Noi metode și probleme ale lingvisticii istorice. Proceedings of Conference of the Italian Society of Glotology,* Pisa 1980, pp. 41-72.

ROSIELLO L., «Lingua», *Enciclopedia Einaudi,* VIII, Torino 1979, p. 287-339.

SAUSSURE F. DE, *Cours de linguistique generali,* Paris 1922 (trad. it., Bari 1967).

SPERBER D., « Contre certains a priori anthropologiques », în Morino E. și Piattelli Paimarini M. (edd.),

L'unité de l'homme. 3: *Pour une anthropologie fundamental,* Paris 1974, p. 25-39. SPERBER D., *Le symbolisme en général,* Paris 1974.

Citatele din lucrări despre care se spune că au o traducere în italiană sunt preluate din această traducere.

ANDREA CALABRESE

Forma logică în cele mai recente dezvoltări ale gramaticii generative

Dezvoltările recente în gramatica generativă, reprezentate de așa-numita Teorie Standard Extinsă, au condus la inovații teoretice notabile care permit construirea unei teorii a limbajului capabile să descrie și să explice diverse fenomene lingvistice la un nivel de universalitate neatins anterior. Una dintre aceste inovații este introducerea unui nou nivel de analiză în gramatică: așa- numita formă logică. Forma logică este unul dintre nivelurile, primul, la care se dezvoltă interpretarea semantică a unei propoziții. Aceasta include o serie de reguli interpretative care definesc un sistem de reprezentări care încorporează aspecte ale sensului determinate de gramatica propoziției; prin urmare, aspecte precum relațiile dintre argumente și predicate, interpretarea cuantificatorilor, definirea relațiilor de coreferențe și așa mai departe.

Intenția mea în această mică lucrare este să încerc să identific - semnificația introducerii acestui nivel în teoria lingvistică. Centrală pentru înțelegerea întregii probleme teoretice a TSE este problema autonomiei sintaxei. Autonomia sintactică este o anumită modalitate de construire a teoriei lingvistice care utilizează doar instrumente formale și în care noțiunile semantice nu intervin în construcția teoriei. În acest sens, căutarea - autonomiei sintaxei înseamnă a nu utiliza noțiuni semantice în definirea conceptelor de bază ale unei teorii lingvistice. Aceasta înseamnă pur și simplu că teoria sintactică este structurată independent de analiza semantică.

Toate dezvoltările teoriei lingvistice a lui Chomsky se bazează pe această abordare teoretică și, prin urmare, pe conceptul de formă logică. Într-adevăr, principiul autonomiei sintaxei implică faptul că analiza faptelor lingvistice trebuie efectuată prin proceduri sintactice și, prin urmare, forma logică trebuie determinată de modalitățile analizei sintactice. Aceasta înseamnă că forma logică a lui Chomsky nu este expresia unei analize semantice specificate de considerații privind sensul propozițiilor, ci mai degrabă un nivel de interpretare semantică strict determinat de analiza sintactică.

Firește, validitatea teoretică a acestei abordări trebuie testată. Pentru a face acest lucru, să luăm în considerare, de exemplu, funcția semantică a articolului hotărât la plural (gli, i, le) în limba italiană. În limba noastră, în anumite contexte, articolul hotărât la plural poate fi interpretat ca o cuantificare universală, cu un sens identic cu cel al cuvintelor cuantificatoare (tutto, -i, ogni, ciascuno etc.). De exemplu, în cazul unei propoziții precum 1):

1) Câinii sunt mamifere

predicăm fiecărui câine proprietatea de a „fi mamifer". Totuși, în cazul unei propoziții precum 2):

2) Câinii au mâncat carnea

Articolul hotărât la plural „i" nu este folosit ca un cuantificator universal. Pentru o confirmare suplimentară, luați în considerare următoarele propoziții:

3) Prietenii mei au cumpărat câinii Rossi.
4) Fiecare copil iubește câinii

În propoziția 3), articolul hotărât la plural care specifică obiectul SN este interpretat ca pluralul singularului „the"; în propoziția 4, însă, articolul hotărât la plural poate fi interpretat într-un fel sau altul, în funcție de situațiile sintactice globale în care se găsește: se poate avea astfel o lectură semantică în care corespunde singularului corespunzător sau se poate avea o altă lectură în care este interpretat ca o cuantificare universală. O analiză bazată pe considerații semantice nu ar putea ține cont de proprietățile articolului: ar separa diferitele utilizări și nu ar putea trata comportamentul lor într-un mod unitar. O analiză sintactică, pe de altă parte, necesită un tratament unitar: de fapt, la un nivel pur sintactic de analiză, articolul hotărât la plural nu este luat în considerare în varietatea utilizărilor sale și trebuie studiat ca o categorie lingvistică bine definită. O astfel de analiză ar fi apoi combinată cu un sistem de reguli semantice: dintre care una, de exemplu, în anumite configurații structurale, corespunde interpretării articolului hotărât la plural ca calificativ universal. Evident, acest sistem de reguli interpretative va fi determinat de analiza făcută categoriei sintactice de articol și nu se poate lipsi de această analiză. Astfel, vor fi fundamental considerații sintactice cele care specifică modalitățile de construcție ale acestor reguli. Și întrucât aceste reguli aparțin tocmai nivelului formei logice, se poate deduce că el este construit în esență pe analiza sintactică făcută fenomenelor lingvistice.

Acum, termenul „formă logică" este folosit și într-o abordare a

problemelor de interpretare semantică a propozițiilor care este foarte diferită de cea chomskyană: abordarea logicienilor. Pentru a explica puțin utilizarea termenului „formă logică” în această abordare, să ne concentrăm asupra problemelor ridicate de această propoziție:

5) Toți bărbații iubesc o singură femeie: această propoziție este ambiguă: are două interpretări: una în care există o singură femeie pe care fiecare bărbat o iubește, cealaltă în care fiecare bărbat iubește o femeie care poate fi aceeași sau diferită de cea a altuia.

Propozițiile de acest fel au reprezentat întotdeauna o problemă majoră pentru logicieni. Ceea ce îi interesează este găsirea condițiilor de adevăr în care o afirmație este adevărată. Acest lucru se face pentru a construi lanțuri deductive și a corecta inferențele. O propoziție precum cea precedentă, tocmai pentru că este ambiguă , este supusă la două condiții de adevăr diferite. Adică, fie propoziția precedentă este adevărată atunci când prima lectură este valabilă și, în acest caz, este falsă în a doua lectură, fie invers, este adevărată atunci când a doua lectură este valabilă și, în acest caz anterior, este rostită în legătură cu un film în care apar cinci bărbați și cinci femei. Dacă toți bărbații din film iubesc o singură femeie (să zicem actrița Laura Antonelli), atunci propoziția este rostită cu adevărat doar în prima lectură și fals în a doua. Dacă toți bărbații iubesc o altă femeie, atunci propoziția este adevărată doar în a doua lectură și falsă în prima.

Pentru logicieni, căutarea formei logice înseamnă identificarea acelor proprietăți ale enunțului care stau la baza condițiilor de adevăr univoce. Prin urmare, propoziția anterioară ar avea două forme logice, una corespunzătoare în mod unic primei lecturi:

6) Există o femeie pe care fiecare bărbat o iubește și o altă formă logică corespunzătoare celei de-a doua lecturi:

7) Pentru fiecare bărbat există o femeie pe care o iubește. Forma logică a logicienilor se identifică, așadar, cu forma gramaticală pe care ar avea-o o expresie dacă limbajul ar îndeplini anumite cerințe de adecvare logică, de exemplu, interpretarea univocă.

Așadar, chiar mai bună decât căutarea formei logice este încercarea de a traduce limbajul natural cu toate imperfecțiunile și ambiguitățile sale într-un limbaj logic perfect, fără ambiguități, adică într-un limbaj în care există o corespondență totală între forma gramaticală și forma logică, adică pur și simplu într-un limbaj dezambiguizat.

Să luăm, de exemplu, propunerile lui Russell privind descrierile definite. Russell a studiat expresii lingvistice de acest fel:

8) Actualul rege al Franței este chel

A apărut problema definirii corecte a condițiilor de adevăr pentru aceste forme. Propoziția anterioară este falsă, la fel ca și următoarea:

9) Andrea este cheală

dar dacă negăm predicatul celei de-a doua propoziții, obținem o propoziție adevărată:

10) Andrea nu este cheală

Dar dacă negăm predicatul primei propoziții, obținem tot o propoziție falsă:

11) Actualul rege al Franței nu este chel.

Astfel, expresii precum „actualul rege al Franței" se comportă diferit față de nume precum „Andrew", chiar dacă uneori funcționează în același mod, așa cum se poate observa din expresia „actualul rege al Suediei", care funcționează ca numele propriu „Gustav XII". Adevărul este că, pentru a găsi condițiile de adevăr pentru propozițiile care conțin acest tip de expresii, trebuie să le traducem în propoziții mai complexe, cum ar fi aceasta:

12) Există un singur obiect și numai un astfel de obiect, care este actualul rege al Franței, iar acel obiect este chel.

Această afirmație corespunde formei logice a propoziției în limbaj natural și din ea putem vedea că falsitatea provine din faptul că nu există un astfel de obiect.

Forma logică a Teoriei Standard Extinse este departe de aceste tipuri de probleme. Nu se preocupă de relațiile de inferență logică și, prin urmare, de problemele rezultate ale condițiilor de adevăr și falsitate . În schimb, forma logică a Teoriei Standard Extinse derivă în esență din motivații pur lingvistice. Se introduce un nivel de teorie gramaticală care necesită reprezentări logice, cum ar fi cele pe care logicienii le construiesc din motivele menționate anterior, deoarece permite o explicație unificată a diverselor fapte lingvistice.

Forma logică nu mai este, așadar, motivată imediat de considerații privind adevărul și falsitatea expresiilor, ci își propune să fie o interpretare dezambiguizatoare realizată cu reprezentări logice care conțin și elemente pur lingvistice.

Să încercăm să înțelegem cum introducerea unui nivel semantic duce la o mai bună capacitate explicativă a teoriei lingvistice . Pentru a face acest lucru, să luăm în considerare următoarele propoziții:

13) Cine a spus că Maria iubește?
14) Cine a spus că Maria îl iubește?
15) * Cine a spus PROi că a câștigat cursa?
16) Cine a spus că PROi a câștigat cursa?

și comparați-le cu următorul grup de propoziții:

17) * PROi a spus că Maria îl iubește pe Carloi
18) Carlos a spus că Maria îl iubește.
19) * PROi a spus că Carici a câștigat cursa
20) Carici a spus că PRO¡ a câștigat cursa.

Este demn de remarcat faptul că relațiile coreferențiale stabilite în primul grup de propoziții interogative sunt similare cu cele stabilite în al doilea grup de propoziții neinterogative. În (13) și (17), pronumele interogativ și substantivul „Carlo" nu pot fi coreferenți cu pronumele subiect vid al propoziției matrice. În (14) și (18), pronumele interogativ și substantivul „Carlo" pot fi coreferenți cu pronumele clitic complement al propoziției încorporate. În (15) și (19), pronumele interogativ și substantivul „Carlo" nu pot fi coreferenți cu pronumele subiect vid al propoziției matrice, ca în (13) și (17). Și în (16) și (20), pronumele interogativ și substantivul „Carlo" pot fi coreferenți cu pronumele subiect vid al propoziției încorporate.

Rețineți acum că, dacă înlocuim numele „Carlo" cu un pronume personal, nu mai vedem o configurație de relații coreferențiale precum cele observate în 13) - 20; acest lucru poate fi observat în 21) - 24):

21) PRO* a spus că Maria îl iubește
22) PROi a spus că Maria Ioi iubește
23) PRO« a spus că PROi a câștigat cursa
24) PROi a declarat că PROi a câștigat licitația

În 21), de fapt, pronumele clitic obiect al propoziției încorporate poate fi - coreferent cu pronumele subiect vid al propoziției matrice. În 22, pronumele subiect vid al propoziției matrice poate fi coreferent cu pronumele clitic obiect al propoziției încorporate. În 23, pronumele subiect vid al propoziției încorporate poate fi coreferent cu pronumele subiect vid al propoziției matrice, iar în 24, pronumele subiect vid al propoziției matrice poate fi coreferent cu pronumele subiect vid al propoziției încorporate.

Din analiza propozițiilor 13) - 24) putem concluziona că pronumele și substantivele interogative sunt similare în comportamentul lor în relațiile coreferențiale din cadrul propoziției, spre deosebire de comportamentul pronumelor personale. Cum poate fi explicat acest lucru?

Să luăm din nou în considerare propozițiile 13) - 16); acestea derivă din următoarele structuri profunde:

25) PRO a spus că Maria iubește („pe cine”)

26) ('cine') a spus că Mary îl iubește

27) PRO a spus că („cine”) a câștigat cursa

28) („cine”) a spus că PRO a câștigat cursa printr-o regulă care aduce pronumele interogativ „mine” pe prima poziție în propoziție .

După cum se poate observa în 25) - 28), pronumele interogativ se află în aceeași poziție ca substantivul „Carlo” în 17) - 20); dar, în sine, acest fapt nu ne spune nimic despre similaritatea comportamentului dintre pronumele interogative și substantive: știm doar că în propozițiile 13) - 16) și 17) - 20) acestea se află, de fapt, în aceeași poziție.

Acum, una dintre cele mai importante descoperiri care au dus la - introducerea nivelului formei logice a fost posibilitatea de a trata pronumele interogative ca și cuantificatori care leagă o variabilă legată. Astfel, pronumele interogativ este tratat mai mult sau mai puțin în același mod ca și cuvintele cuantificatoare, cum ar fi cineva, toată lumea etc. Pentru a trata pronumele interogativ în acest fel, se stabilește că la nivelul formei logice există o regulă de interpretare care traduce pronumele interogativ într-un cuantificator, cuantificatorul „pentru care x” care leagă o variabilă în poziția sa sintactică originală, adică în poziția pe care o are pronumele interogativ în (25) - (28). Astfel, în formă logică din (13) - (16) vom avea următoarele reprezentări :

29) Pentru care x (PRO a spus că Mary îl iubește pe x)

30) Pentru care x (x a spus că Mary îl iubește)

31) Pentru care x (PRO a spus că x a câștigat cursa)

32) Pentru care x (x a spus că PRO a câștigat cursa)

O presupunere fundamentală în teoria formei logice, așa cum este înțeleasă în teoria standard extinsă, este aceea că variabilele legate se comportă sintactic ca niște nume nespecificate. Această presupunere este implicită și în logica tradițională, din motive pe care nu le vom aborda acum.

Să revenim acum la relația dintre pronumele interogative și substantive.

La prima vedere, nu există nicio relație între pronumele interogativ în sine și substantiv: cu siguranță nu se poate spune că pronumele interogativ este o expresie referențială precum substantivul: pronumele interogativ nu are un referent precis la care se referă. Dar dacă acceptăm că pronumele interogative sunt de fapt cuantificatori care leagă o variabilă și dacă acceptăm presupunerea că variabilele legate se comportă ca niște substantive nedeterminate, rezultă imediat că există de fapt o relație de similaritate între pronumele interogativ și substantiv, în ciuda diferenței aparente. Aceasta explică configurația relațiilor coreferențiale pe care am constatat-o în propozițiile 13)–20) comparativ cu cea constatată în propozițiile 21)–24: de fapt, logic, în propozițiile 13)–20) vom avea în aceeași poziție sintactică fie substantive, fie entități similare substantivelor; ceea ce nu se întâmplă în propozițiile 21) - 24) unde vom avea pronume.

Confirmarea utilității acestei discuții și, prin urmare, a utilității introducerii unui nivel, cum ar fi forma logică, unde se efectuează interpretări ale cuvintelor cuantificatoare și lucruri similare, vine din analiza unor propoziții precum următoarea care, în ceea ce privește punctele 13) - 24), au substantive și pronume de cuvinte cuantificatoare în loc de pronume interogative:

33) PROi a spus că Mary iubește pe cineva
34) Cineva a spus că Maria îl iubește.
35) *PRO* a spus că cineva a câștigat cursa
36) Cineva a spus că PROi a câștigat cursa.

care, în formă logică, sunt interpretate în felul următor:

37) 3 x (PRO a spus că Mary iubește x)
38) 3 x (x a spus că Mary îl iubește)
39) 3 x (PRO a spus că x a câștigat cursa)
40) 3 x (x a spus că PRO a câștigat cursa)

Acum, observați că relațiile de coreferență stabilite în 33) - 36) sunt aceleași cu cele stabilite în 13) - 20); dar este suficient să luăm în considerare propozițiile dintre parantezele 37) - 40) și să le comparăm cu cele identice din 29) - 32) pentru a descoperi că, în realitate, în 33) - 36) avem aceleași fenomene care au fost găsite în 13) - 16): o variabilă legată se comportă aproximativ ca un

substantiv.

Pentru teoria lingvistică, toate acestea înseamnă că introducerea unui nivel de interpretare semantică precum forma logică duce la simplificări explicative notabile: de exemplu, în cazul propozițiilor anterioare, adoptarea acestui nivel a permis găsirea unei modalități de a trata într-un mod unitar relațiile de coreferențialitate care sunt structurate în propoziții aparent destul de diferite.

Dacă ne-am fi bazat pe considerații logico-semantice, nicio caracteristică a pronumelor interogative nu ne-ar fi determinat să le considerăm pe același nivel cu substantivele; ba chiar, având în vedere natura lor nedefinită, le-am fi caracterizat în sens opus. Din perspectiva comportamentului lingvistic, însă, presupunerea similarității dintre pronumele interogative și substantive ne-a permis să identificăm unele proprietăți ale comportamentului lor.

Astfel, alegerea de a utiliza reprezentarea cuantificator-variabilă legată pentru a trata pronumele interogative este legată de faptul că, în acest fel, se pot identifica reguli care blochează anumite interpretări și permit altele. Întreaga constituție a formei logice trebuie privită din această perspectivă: este vorba de identificarea regulilor pe care se bazează interpretarea propoziției.

Acum, anumite tipuri de reprezentări pot fi utile pentru formularea corectă a acestor reguli, în timp ce altele nu. Acesta este parametrul de alegere care stă la baza formei logice a lui Chomsky. Nu contează dacă o reprezentare este mai adecvată din punct de vedere logic; ceea ce contează este dacă permite identificarea corectă a anumitor caracteristici utile pentru construirea unei reguli care să explice un anumit fenomen lingvistic. Ceea ce contează este luarea în considerare a faptelor lingvistice, a lingvisticii. O analiză logică poate coincide cu o analiză lingvistică a unui anumit fapt lingvistic și adesea coincide , dar acest lucru nu este întotdeauna cazul.

Acum, problema unei teorii a formei logice bazate pe determinarea valorilor de adevăr este că nu se pot analiza condițiile de adevăr ale unei propoziții separându-le de contextul enunțului lor . Să luăm în considerare, de exemplu, propoziția (cf. AUSTIN, 1961)

41) Franța este hexagonală

ale cărei condiții de adevăr pot fi verificate doar într-o carte de geografie, dar nu și într-o carte de geometrie, unde se dovedesc a fi absolut absurde. Sau propoziția

42) Mark Spitz a înotat încet

unde identificarea condițiilor de adevăr ale adverbului „încet ” este întotdeauna

relativă la contextul comparației propoziției. Mark Spitz poate să fi înotat încet în comparație cu alți înotători mai rapizi, dar, fără îndoială, a înotat mai repede decât un înotător normal. Adevărul din (42) este întotdeauna relativ la clasa de entități utilizate ca și comparație.

Aceste propoziții demonstrează cum, în realitate, nu este întotdeauna posibil să se stabilească condiții de adevăr univoce, deoarece aceste condiții - depind foarte adesea de contextul în care apare propoziția analizată. Construcția unei semantici care urmărește să identifice condițiile de adevăr univoce care stau la baza unui enunț ar intra în conflict cu aceste fapte. O semantică de acest tip nu ar putea stabili o procedură de analiză corectă, deoarece ar trebui să se bazeze pe nisipurile mișcătoare ale contextelor de enunțare în continuă schimbare și multiple . În acest sens, o teorie a semanticii care ar încerca să se bazeze exclusiv pe judecăți de adevăr ar fi sortită eșecului.

Firește însă, o semantică trebuie să fie capabilă să explice judecățile de adevăr și falsitate care se fac asupra propozițiilor. Abordarea lui Chomsky asupra formei logice pare foarte utilă în acest scop.

Să revenim la propoziția analizată mai sus:

5) Toți bărbații iubesc o singură femeie Am spus că această propoziție punea probleme logicienilor deoarece era ambiguă . Vom vedea acum cum poate fi abordată ambiguitatea acestei propoziții în contextul formei logice a lui Chomsky.

Am văzut cum interpretarea logică a cuvintelor cuantificatoare cu notația variabilă cuantificatoare legată a avut efecte utile asupra capacității descriptive și explicative a teoriei. Acum, această notație variabilă cuantificatoare legată, a cărei alegere este motivată de considerații pur lingvistice, ne va permite să abordăm problema ambiguității propoziției 5). De fapt, presupunând că regula de interpretare a cuvintelor cuantificatoare se aplică liber în cadrul unei propoziții fără a ține cont de ordinea liniară a cuvântului cuantificator, vom avea pentru 5) două reprezentări în formă logică:

43) *Vx* <*x și* bărbat> 3y <y [și] femeie> (x îl iubește pe *y)*

44) 3y <ye femeie> *Vx* <xe bărbat> (x îl iubește pe y) cele două reprezentări din 43) și 44) vor oferi cele două lecturi necesare pentru o analiză corectă a valorilor de adevăr ale lui 5). În acest sens, forma logică înțeleasă în sensul teoriei standard extinse are capacitatea de a produce reprezentări logice care se bucură de cerința, solicitată de logicieni, de a dezambigua corect afirmațiile ambigue pentru a le face potrivite pentru testarea condițiilor de

adevăr, adică cerința unui limbaj logic perfect.

Astfel, forma logică a Teoriei Standard Extinse (TES), determinată de considerații empirice despre structura propoziției, specifică posibilele interpretări logice care pot fi avute. Punctul interesant de remarcat este că această capacitate de a explica judecățile de adevăr și falsitate derivă din motivații independente despre faptele lingvistice și, prin urmare, nu se încadrează în problemele întâlnite de o teorie a semanticii bazată exclusiv pe aceste judecăți de adevăr și falsitate. Forma logică a Teoriei Standard Extinse produce reprezentări logice bazate nu pe determinarea condițiilor de adevăr ale propoziției, ci pe determinarea proprietăților sale lingvistice. Prin urmare, obiecția privind multiformitatea condițiilor de adevăr nu pune în pericol construcția acestor reprezentări logice. Punctul important este că aceste reprezentări pot servi și pentru determinarea corectă a judecăților de adevăr, dar nu numai pentru aceasta.

Există însă problema luării în considerare a multiformității condițiilor de adevăr. Aceasta se rezolvă ușor afirmând că acestea pot fi determinate doar atunci când reprezentările logice sunt interpretate în contextul general al enunțării. În această etapă a interpretării, structurile semantice derivate din forma logică vor fi interconectate cu amestecul de noțiuni și fapte din contextul enunțării, analizând astfel validitatea presupozițiilor elementelor lexicale, corectitudinea referințelor sau modalitatea anumitor relații anaforice. Numai în acest punct va fi posibilă enunțarea unor judecăți corecte despre adevăr.

Acesta este domeniul unei teorii semiotice care studiază proprietățile generale ale referinței, presupozițiile și relațiile anaforice. Această teorie semiotică va avea sarcina de a deriva interpretarea generală a propoziției din reprezentările produse de forma logică și de interpretarea lexicului . Această teorie semiotică este încă la început, iar dezvoltarea sa va da roade semnificative în înțelegerea problemelor ridicate de limbajul uman.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

/XUSTIN A., *Lucrări filozofice,* Oxford, 1961.
BONOMI A., (ed.) *Structura logică a limbajului,* Milano, 1973.
BONOMI A., *Căile de referință,* Milano, 1975.
CHOMSKY N., «Chestiuni de formă și interpretare», în N. Chomsky, *Formă și interpretare,* pp. 89-133, Milano, 1980.
RUSSELL B., «Despre denotație», în A. Bonomi (ed.) *Structura logică a limbajului,* pp. 179-195, Milano, 1973.

INTERVENȚII

SEMIOTICĂ ȘI TEORIA LITERATURII

FLAVIA RAVAZZOLI

PE MARGINILE UNEI SECȚIUNI DESPRE ISTORIA SEMIOTICII LITERARE

Studiul literaturii ca subset al unei semiotici a culturii (verbale) având ca obiect procese mentale, paradigme ideologice, structuri cognitive și comunicative, sisteme codificate sau codificabile de transmitere a sensului, este un studiu determinat istoric, dar într-un sens relativ, non-cauzalist, fiind transcendent kantian în raport cu condiționarea spatio-temporală masivă a oricărei forme de producție culturală și, prin urmare, într-un fel sau altul, de relevanță intersignică.

În acest sens, se poate înțelege de ce în Italia studiul semioticii literare nu a cunoscut un teren cultural cu succes și nici măcar astăzi nu este suficient eliberat de prejudecățile persistente referitoare la însăși eticheta de „semiotică" (literară sau de altă natură) și la metodologiile introduse treptat de adepții săi din ce în ce mai puțini.

Cert este că panorama încă predominantă în țara noastră, în domeniul criticii literare (chiar și academice), este puternic influențată de glorioasa „critică a gustului", pe de o parte, și, pe de altă parte, de o fuziune singulară a parametrilor istoricisti idealiști târzii și post-stiliști (inclusiv precursorii structuraliști ai școlii Spitzer): în plus, critica ideologică și critica filologică, divergente una de cealaltă în ceea ce privește obiectele și metodele, trebuie astăzi să se confrunte și cu critica din ce în ce mai „logotehnocratică" - pentru a folosi o expresie polemică, dar eficientă a lui Cases - de natură lingvistico-semiotică; La rândul lor, literații logotehnocrați, mai versați în domeniul lingvistic decât în cel filologic-stilistic (sau, așa cum se întâmplă adesea în țara noastră din motive preponderent istorice, în ambele), trebuie să se diferențieze cumva, pentru a evita amestecuri nedorite, de literații cu origini neopozitiviste mai degrabă decât idealiste (rari, cu excepția literaților cu o bază filosofică și a semiologilor care provin din programe de învățământ nu strict umaniste) sau de literații cu interese mai antroposemiotice sau semiostiliste și așa mai departe: ceea ce face ca marginile unei posibile

analize cu scopuri delimitatoare ale câmpului semiotic-literar italian să fie deosebit de fluide și suprapuse.

Dacă toate acestea sunt adevărate, așa cum sunt, adăugarea specificației „ *istorie"* la binomul *„semiotică literară"* complică, pe de o parte, problema celor care doresc să traseze limite și relevanță, dar, pe de altă parte, deschide o oportunitate non-trivială pentru cei interesați de a clarifica, cu un minim de periodizare, extinderea și direcțiile sectorului.

Prin sintagma *istoria semioticii literare* putem desemna cel puțin două domenii obiective cu itinerariile lor aferente:

a) o istoriografie critică, *subspecie semiotică,* a teoriilor literare sau a conceptului mai general de „literaritate", pornind de la estetica clasică (plasând, de exemplu, *Poetica lui Aristotel ca extrem cronologic inițial*). Acest studiu ar trebui să cuprindă diversele retorici ale discursului literar care s-au succedat de-a lungul timpului, strâns legate de paradigmele culturale coextensive cu ele; semiotizarea acestei abordări istoriografice ar consta în identificarea *ex post* a diverselor prefigurări și precursori ai unor concepte și categorii de analiză care, sub alte denumiri, s-au consacrat acum în critica (și metalimbajul) semioticii literare moderne;

b) O istorie a semioticii literare ca atare, adică una care s-a - autodesemnat în mod deschis și conștient ca atare: în acest caz, periodizarea care stă la baza abordării diacronice s-ar limita aproximativ, pentru Italia, la ultimii douăzeci de ani. Sarcina acestei noi ramuri istorice ar fi atunci, în sensul literal (și numai în acest reducționist) al numelui său, oarecum simplificată, deși cu siguranță nu se limitează la operațiuni jurnalistic-compilatorii.

În realitate, oricare ar fi opțiunea dintre aceste două modalități posibile de istorizare a semioticii literare (care, însă, nu se anulează reciproc precum cele două coarne ale unei dileme logice, ci se pot impacta sau juxtapune în mod variat), rămâne faptul că o istorie a semioticii literare este și o istorie de frontieră cu un statut disciplinar complex: istoria esteticii și a retoricii fiind co-implicată – în termeni temporali mai mult sau mai puțin dilatați înapoi – așa-numita „istorie a ideilor" atât de dragă semiologilor de dincolo de Alpi, istoria criticii.

În cadrul acestora din urmă, deja în cadrul unor posibile cooptări semiotice , reamintim critica psihosociologică (parțial moștenitoare a criticii „de conținut"), teoria lingvistică a literaturii ca specializare a lingvisticii textuale și pragmatice (având deja propria istorie specifică) și rezultatele mai

articulate ale curentului poststructuralist, inclusiv critica simbolică, psihanalitică, neoretorică etc.

Prin urmare, este în sine un merit al conferinței de la Palermo de a fi propus o reflecție semiotică orientată spre istorie, susceptibilă deci la noduri aporetice, echivocuri teoretice și metodologice, ciocniri ale marilor sisteme, partizanat infinit și prost disimulat.

Pe de altă parte, acesta este prețul pe care trebuie să-l plătim pentru a pătrunde în fiecare colț al activității literare (într-un context creativ sau critic, în cadrul conferințelor istorico-semiotice sau de alt tip), întrucât „fiecare limbă literară este o tradiție recreată individual, nu un repertoriu arbitrar de simboluri ”: maxima burgheză se aplică și (meta)limbajului criticului , din care suma „textelor culturale” interiorizate subiectiv și chiar potențial nu poate fi eliminată complet - oricare ar fi puterea demonstrativă a metodei alese.

Revenind la cel de-al doilea sens al istoriei semioticii literare - cel mai literal - am putea identifica două valuri mari în succesiunea cronică a studiilor semiotico-literare (în curând va fi posibil să vorbim mai adecvat despre „generații” semiotice și, prin urmare, despre istoria istoriei semiotice literare) în contextul italian:

A) Primul val de studii s-a concentrat în principal pe deconstrucția multi-nivel a textului literar, înțeles ca un set stratificat de planuri compoziționale ce puteau fi ierarhizate în mod variat; Jakobson, pe de o parte, și Barthes, pe de altă parte, au fost părinții cel mai implicați: sensibilitatea noastră stilistică și filologică față de faptul literar a făcut restul, netezind - tentațiile holistice și muchiile ascuțite absolutiste ale metodelor lingvistice și paralingvistice predominante atunci.

B) Al doilea val de studii — care, datorită perspectivei sale limitate, se extinde în ultimii ani și include și prezentul — a adus cu sine o îngroșare progresivă a intereselor semiotico-literare, datorată nu doar consolidării instrumentelor analitice, ci și lărgirii temelor și problematizării generale care a urmat.

Textul literar nu mai este *hortus conclusus-ul* semiologului-literat, ci, din când în când, punctul de plecare sau punctul de sosire al analizei: fenomenele vizate îmbrățișează acum probleme care nu sunt strict textuale, ci se extind la teorizări istorico-filosofice, epistemologice, lingvistico-retorice; reflecția semiotică pornește de la texte singulare sau grupuri de texte (sau converge asupra lor) traversând regiuni mai largi ale universului cultural, pentru a

aborda în final modelările (tipologice) ample.

Dacă apoi regândim termenul „istorie” (cu „5” minusculă) în conformitate cu aceste ultime tendințe, acesta pare semiotic mai potrivit desemnării orizontale a obiectului său (deși nu exclusiv), conform unor dimensiuni și perspective mai apropiate de canoanele antropologice și tipologice decât de cele ale istoriografiei clasice. Acest lucru nu diminuează în niciun fel, dacă nu chiar, noutatea conferinței semiologic© de la Palermo, care stabilește, în mod efectiv, un precedent cultural de anvergură.

Acest lucru este confirmat de primele evaluări ale secțiunii literare a conferinței , în care referințele la istorie în sens strict diacronic au fost aproape în întregime - semnificativ - implicite și indirecte; în temele discutate acolo de semiologi literari din multiple medii geografice și disciplinare, despre istorie sau istoricitate nu se vorbește aproape niciodată *ex professo:* din motivele menționate mai sus și, de asemenea, pentru că, poate, orientarea arhivistic-arheologică nu este printre cele mai resimțite ca urgente în această ramură a cunoașterii semiotice (în afară de succesele recente ale curentului neoretoric și în ceea ce privește *repêchage-ul)* . erudit) și nici măcar printre cele mai potrivite climatului informal-experimental și deliberat provocator care - caracterizează (fără a diminua perspicacitatea dezbaterii teoretice și rigoarea metodelor propuse) reuniunile anuale ale AISS.

Alegerea anumitor obiecte literare și autori plasează însă imediat operele din această secțiune într-un filon cronic precis sau „timp semiotic” subteran, în care se revarsă coordonatele istorico-topografice deductibile din indiciile terminologice și citaționale continue ale relațiilor individuale.

Astfel, apelurile la abordarea și contribuția semiotică a filologului clasic (vezi raportul lui D'Ippolito) și clarificările logico-estetice perspicace ale filosofului (vezi raportul lui Noto) fac parte în mod clar dintr-o istorie a semioticii literare privind potențialele sale euristice - la nivel metodologic - și metalimbajele sale în sine ; la fel de evidentă, pe un fundal problematic diferit, este relevanța istorico-semiotică a analizei „morții iubirii” ca laitmotiv al poeticii secolului al XIII-lea, ce poate fi structurat în câmpuri metaforice complexe (vezi raportul lui Palmieri) și contribuția asupra jurnalelor de război (referitoare la „Marele Război”) ca gen literar ce poate fi definit autonom în termeni lotmanieni, chiar dacă poate fi limitat doar parțial la noțiunea de „gen autocomunicativ”, valabil doar, *strict vorbind,* pentru jurnal ca tip de text non-estetic (vezi raportul lui Salvestroni).

Mai imediat istorică este investigarea unor structuri compoziționale (în poezie și proză) ale lui Edgar Allianz Poe, extinsă pe un fundal cultural inspirat tot de școala de la Tartu, cu unele aluzii neîntâmplătoare de critică psihanalitică (vezi raportul Restivo): imediat istorică, dar nu prea imediat, dacă se ia în considerare faptul că Poe este acum un clasic printre scriitorii semiotici *ante litteram* ai secolului trecut (o soartă similară o au Virginia Woolf și Henry James în domeniul mai specific al teoriei enunțării literare).

Dintr-o perspectivă naratologică a tipologiei textuale, contribuția la codificarea genului „fantastic" este o istorie meta-semiotică, ca istorie a metodologiilor semiotice ce pot fi periodizate individual (cf. raportul lui Campra): nivelul relevant de analiză aici este substanța (tematică) a conținutului, deși în cadrul unei combinatorii formale - și prin urmare gramaticale - de trăsături pertinente deduse pe baza unui *corpus foarte bogat* de exemple.

În mod previzibil, aceste lucrări rareori aprofundează faptele semiotice de suprafață atunci când se ocupă de texte literare empirice: *latura* semiotică implicit exclusă de tema istorică a acestei secțiuni este *retorica variată a discursului* care le leagă, canalizându-le către planul lingvistic, nivelurile superioare ale textului (tematic, ideologic, pragmatic-situațional, argumentativ) și structurile material-lingvistice , capilarele din care este alcătuit fiecare text. În acest sens, titlul următoarei conferințe AISS, *„Semiotica enunțării ",* promite o organizare tipologică a semioticii literare care să exploreze inima inflexiunilor textuale și a modurilor discursive. Între timp, reflecția istorică începută va căpăta rădăcini mai viguroase pe măsură ce se consolidează.

GENNARO D'IPPOLITO

SEMIOLOGIE ȘI ȘTIINȚĂ ANTICHISTICĂ

În conformitate cu tema Conferinței, care își propune ca direcție de investigație o „istorie a semioticii", voi face, pe scurt, o evaluare a impactului pe care semiologia l-a avut asupra domeniului specific al studiilor clasice, asupra problemelor pe care le-a ridicat și asupra perspectivelor pe care le-a deschis, cu o privire îndreptată în special către situația italiană.

Poate că nu este complet superfluu să prefațăm că prin „antiquarism " înțelegem, în stilul paralelului consacrat „medievalism ", setul de discipline care au ca obiect antichitatea, în special greco-latina. Termenul este nou - nici măcar *Grande Dizionario della lingua italiana al lui Salvatore Battaglia* nu îl consemnează - dar nu frustrant de nou. Îl prefer tocmai pentru că îi lipsesc conotațiile oferite cu siguranță de termeni consacrați precum „Știința antichității clasice" sau „Filologie clasică" (prima evocând mândria pozitivistă, cea de-a doua exprimând deja în cele două cuvinte, respectiv, o metodă și o axiologie).

De asemenea, este necesar să se elibereze imediat domeniul de acel sector de cercetare care, în mod evident, se situează în afara sferei examinării noastre, dar care, într-un alt mod, îi interesează pe cercetătorii clasici. Este vorba de lucrări despre istoria semiologiei, sau mai degrabă, despre istoria ideilor semiotice, dezvoltate aproape exclusiv de semiologi și lingviști. Aceste lucrări sunt cu atât mai valide cu cât încearcă să se elibereze de dorința de a urmări precursorii și înaintașii și de a examina ideile anticilor *iuxta propria - principia,* plasându-le cu seninătate în istorie. Istoria, sau, dacă vreți, preistoria ideilor semiotice, abia începe să facă primii pași. Din puținul care s-a scris, mă voi limita la a reaminti articolul *„Semiologia agostiniana"* de RAFFAELE SIMONE («La Cultura», 7, 1969, 88-117) și articolul mai recent de Lucio MELAZZO, *„La teoria del segno linguistico negli Stoici"* («Lingua e Stile», 10, 19975,301). Demnă de menționat este și singura prezentare generală care, din câte știu, a fost încercată până acum: OMAR CALABRESE, „ *Lineamenti per una storia delle idee semiotiche",* Anexă la volumul de OC și EGIDIO MUCCI,

„Guida a la semiotica" cu un eseu de Luis J. Prieto (Sansoni, Florența, 1975, 207-291).

Trecând direct la subiect, voi spune că impactul criticii semiologice asupra domeniului studiilor clasice pare destul de limitat. Și spun „pare" pentru că, deși nu există nicio îndoială că este așa, într-o oarecare măsură, nici aceasta nu reușește să fie îmbrățișată de semiologia „cu normă întreagă". Motivele acestui dublu impas vor deveni clare mai târziu: deocamdată, să verificăm ceea ce am spus cu câteva date.

În recenta antologie editată de GIAN PAOLO CARRETTINI și DARIO CORNO, *Letteratura e semiologia in Italia* (Rosenberg & Sellier, Torino, 1979), nu numai că nu există nicio referire la vreo producție în domeniul studiilor greco-latine nici în „eseurile teoretice", nici în numeroasele „documente analitice", dar, de asemenea, în cele douăzeci și patru de pagini (416-439) de bibliografie sunt citate doar opt nume de cercetători clasici, dacă îl excludem pe Enrico Flores citat pentru Gadda: unul, Carlo Santini, pentru un articol în colaborare cu Cecilia Gatto Trocchi, cinci — Virginia Cremona, Bruno Gentili, Giancarlo Giardina, Cesare Questa, Carlo Ferdinando Russo — pentru câte o contribuție fiecare, doar doi — Alfredo Ghiselli și Marinella Tartari Chersoni — pentru câteva contribuții. Ceea ce reiese clar din listă este că bibliografia, declarat - bazată pe cea lăudabilă apărută în numerele 20-32-33 ale revistei «Strumenti Critici» și care acoperă cei unsprezece ani din perioada 1965-1975, nu a fost actualizată, în ceea ce privește literatura antică, pentru cei trei ani care depășesc sursa de bază. Deși, de fapt, toate contribuțiile greco-latine au apărut deja în bibliografia revistei, niciuna nu este înregistrată pentru anii 1976-1978, cu excepția a două lucrări din 1976: cartea lui A. GHISELLI, *Lineamenti di stilistica letteraria* (Sansoni, Florența), și articolul lui C. GATTO TROCCHI și C. SANTINI, *Confermento di potere nei «Fasti» di Ovidio. Un' interpretazione* («Materiali e contributi per la storia della narrativa Greco-Latina», 2, 1978, 1-36). S-ar putea observa, de asemenea, că mai multe dintre contribuțiile citate nu sunt analize semiotice, ci lucrări de diferite tipuri care, dintr-un anumit punct de vedere, ar prezenta interes pentru semiolog.

De fapt, deși am putea regreta că nu am fost audiați pe deplin, reiterăm: nu se pare că s-a făcut prea multe. Nu prea multe, cel puțin per total. Dacă facem distincția între diferitele discipline referitoare la lumea antică, ne confruntăm cu zone de lumină și umbră.

Dacă abordăm o primă diviziune, fundamentală, cea dintre arheologie — studiul monumentelor — și filologie — studiul textelor — ei bine, putem spune că în primul, vast domeniu, cercetarea semiologică este încă destul de străină. Acest lucru este valabil pentru fiecare dintre disciplinele arheologice. Astfel, deși MARTIN KRAMPEN *(Semiologia arhitecturii,* Raport la primul Congres al AISS, Milano 1974) leagă primele pași ale semiologiei arhitecturii *de De architettura a lui Vitruvius, iar* ERNST H. GOMBRICH *(Acțiune și expresie în arta occidentală,* în AA. VV., *Non-Verbai Communication,* Cambridge 1972, traducere italiană de R. Simone, Azione edespressione nell'arte occidentale, în AA.VV., *La comunicazione non-verbale nell'uomo,* editată de ROBERT A. HINDE, Laterza, Bari, 1977, 495-523) culege semințele unei semiologii a artelor vizuale chiar și în *Memorabilia lui Xenofon* , așteptăm încă aplicații concrete în acest domeniu, precum și, mai mult, în cel al semiologiei obiectului. Totuși, ceva se mișcă: o nevoie puternică de reînnoire metodologică în studiul culturii materiale antice poate fi observată în scurtul, dar stimulantul articol al epigrafului GIANCARLO SUSINI, *Semiologia dell'antico* («Epigraphica», 38, 1976, 5-10).

Dacă ne îndreptăm însă atenția către spectrul larg al disciplinelor filologice , panorama este diferită. Și pentru început cu o disciplină aparent îndepărtată de semiologie, și anume paleografia , considerată mult timp doar o disciplină auxiliară a filologiei și aflată acum într-o fază critică de redefinire epistemologică. Întrucât obiectul său este un sistem de semne, grafeme, cu calități specifice, paleografia, așa cum SUSȚINEA CESARE QUESTA ACUM CÂȚIVA ANI în articolul *„Paleografia e semiotica* ” (Riv. di Filol. e di Istruz. Classica, 100, 1972, 369-378), poate fi utilă, dar aș spune „trebuie” să se ocupe de semiologie. Și, de fapt, cinci ani mai târziu, ia naștere revista «Scrittura e Civiltà», condusă de Armando Petrucci, care chiar și în titlu poartă amprenta unei mult așteptate reînnoiri metodologice, ce tinde să recupereze întreaga multiplicitate a sensurilor sale în obiectul-scriere, străduindu-se să «descopere și să interpreteze acea legătură dintre spirit și semn, sau set de semne, care singură justifică și explică dezvoltarea fenomenului grafic» (ALESSANDRO PRATESI, *Pa leografia in crisi?,* «Scrittura e Civiltà», 3, 1979, 329-337, în special 336).

În domeniul disciplinelor filologico-literare, adică a celor care se bazează pe studiul textelor scrise atât pentru a le înțelege structura discursivă (sintactică), cât și pentru a studia relația dintre semn și conținut (semantică),

cât și pentru a explora structurile lor contextuale (pragmatică), este oportun să se facă o discuție unitară: fie pentru că situația de aici este într-un anumit sens unitară, fie pentru că, mai presus de toate, abordarea pe care o favorizează cercetarea semiologică este interdisciplinară sau, mai precis, este o abordare care implică mai multe discipline prin studierea claselor de documente sau teme (de exemplu: genuri literare, mituri, instituții).

În acest domeniu vast și variat, trebuie să recunoaștem că nu există multe lucrări explicit semiologice, dar, dimpotrivă, există mai numeroase lucrări care, deși nu se referă explicit la disciplină, efectuează de fapt cercetări semiologice. În orice caz, trebuie spus fără ezitare că cel puțin conceptele de bază ale semiologiei au pătruns complet, încă din anii 1970, în domeniul studiilor clasice. Dacă semiologia este disciplina care studiază toate fenomenele culturale ca sisteme de semne, astăzi este dificil să nu fim de acord cu ipoteza principală a acestei științe, și anume că cultura este în esență o chestiune de comunicare . Și astfel este dificil să nu găsim acceptate și alte concepte fundamentale, cum ar fi cel de cod (repertoriul de semne, lingvistice și de altă natură, și regulile lor combinatorii) și mesaj (actul comunicativ - elaborat pe baza codului). Oricine dorește să se distanțeze de semiologie, în realitate, adoptă doar puncte de vedere parțiale. Astfel, critica formalistă, care se oprește la nivelul discursului , și sociologia literaturii, care studiază efectul și funcția socială a unei opere, acordând o atenție maximă destinatarului . Însă numai semiologia, cu perspectiva sa globală, permite integrarea nivelurilor unei opere, integrare care constituie sarcina principală a lecturii critice. Și, întrucât codurile care trebuie identificate și descrise nu sunt altceva decât sisteme guvernate de legi structurale, adică structuri , structuralismul este metodologia (nu voi spune disciplina) favorizată de știința noastră.

Acum, revenind la domeniul studiilor clasice, dincolo de absorbția mai mult sau mai puțin conștientă, mai mult sau mai puțin profundă a conceptelor și metodelor semiologice, cred că pot spune că studiile semiologice ale - literaturii grecești și latine, deși nu numeroase, sunt cel puțin în mare măsură remarcabile prin soliditatea și seriozitatea lor. Și acest lucru este ușor de înțeles: pentru că habitusul filologic , pe care eruditul antichității nu-l poate abandona niciodată , ajută la evitarea exceselor metodocentrismului abstract, viciul cel mai comun al criticii semiologice. Și apoi, în teorie, ar trebui să existe continuitate, nu ruptură, între filologie și semiologie: ambele sunt întotdeauna în relație directă cu textele. Dacă prima folosește retorica,

stilistica, investighează tehnica compoziţională, metrica, genurile şi sursele, aceste elemente nu sunt deloc neglijate; dimpotrivă, toate sunt recuperate şi, într-un studiu mai sistematic prin metoda structurală, ele capătă valoare semiologică în măsura în care sunt surprinse într-o distincţie clară de nivelare (coerenţă paradigmatică) şi într-o funcţionalitate contextuală articulată (- coerenţă sintactică).

O confirmare a strânsei interrelaţii postulate între cercetarea filologică şi cea semiologică constă în faptul că majoritatea studiilor şi cea mai mare rodnicie a rezultatelor sunt înregistrate, în domeniul semiologico-antic, tocmai în jurul acelor autori şi produse literare pe care critica filologică le studiase deja de mult timp dintr-o perspectivă formalistă, dacă nu chiar structurală. Un exemplu merită menţionat. Horaţiu este poate autorul asupra căruia formalismul filologic a lucrat cel mai amplu. Lista contribuţiilor în acest sens ar fi foarte lungă : este suficient să spunem că primul studiu poate fi urmărit până în 1858, când CARL PRIEN a publicat în «Rheinisches Museum» peste cincizeci de pagini (321-376) despre *Der symmetrische Bau der Oden des Horaz.* Ei bine, dacă la Horaţiu (dar acelaşi lucru s-ar putea spune şi despre autori precum Lucreţiu, Catul, Vergiliu, Ovidiu, Propertius, pentru a rămâne în domeniul poeziei latine) filologia formalistă a fost mai practicată, experimentele de analiză semiologică sunt încercate în urma sa şi nu în contrast . Citez, printre altele: G. GIARDINA, *Despre structura odelor lui Horaţiu* (« Lingua e Stile », 5, 1970, 45-55); A. GHISELLI, *Lectura Odelor lui Horaţiu 1,1* (« Lingua e Stile », 7, 1972, 103-146); ALESSANDRO MINARINI, *Horace sat. 1, 1* (« Giorn. It. di Filol. », 3, 1976, 267-291); E. PASOLI, „ *For a Semiology of Poetic 'Memory','' Comic (and Ennian) Presences in Horace's Epistles* („Quaderni Ur binati di Cult. Classica", 29, 1978, 71-80); GIUSEPPE GILBERTO BIONDI, *"Structuralism and Philology. On Horace's Ode 1.1"* ("Lingua e Stile", 15, 1980, 115-126).

Pentru a oferi o idee mai completă asupra raportului postulat dintre filologie şi semiologie în dublul său aspect de continuitate şi opoziţie, voi - menţiona pe scurt câteva dintre cele mai importante domenii de investigaţie.

Căutarea surselor, de exemplu, a fost unul dintre caii de luptă ai filologiei pozitive, dar aproape întotdeauna s-a încheiat într-un inventar riguros de *loci similis.* Acum se recuperează, dar din alt unghi, în ceea ce priveşte structurile literare care stau la baza structurilor discursului. Citez ca exemple volumul neconfirmat semiologic de GIAN BIAGIO CONTE, *Memoria dei poeti e sistema*

letterario. Catullo Virgilio Ovidio Lucano (Einaudi, Torino, 1974), și cel al lui CARME LO SALEMME, *Strutture Semiologiche nel* De Rerum Natura *di Lucretius (* Soc. Editr. Napoletana, Napoli, 1980), pe lângă articolul menționat mai sus al lui Pascoli și cel al CLAUDIEI FACCHINI TOSI, *« Eimitazioni presenza al' lattiche' dell'Arteechniki «» Horace nel la prima satire di Juvenal («* Boll, di Studi Latini », 6, 1976, 3-29). Pe tema mai specifică a citatelor poetice, în general ascunse în poezie sau predominant explicite în proză, aș dori să fac referire și la două dintre lucrările mele: *Trifodor și Vergiliu: prefața la „Cucerirea Ilionului" și începutul celei de-a doua cărți a „Eneidei* " (Istituto di Filol. greca, Palermo, 1976) și *Vasile de Cezareea și poezia greacă* (- comunicare citită la Conferința Internațională pe tema „Vasile de Cezareea, epoca sa și basilianismul în Sicilia", la Messina, 4 decembrie 1979, în curs de tipărire în *Proceedings).*

O altă temă majoră de investigație în filologia formalistă este studiul genurilor literare: ei bine, se fac multe pentru a le recupera dintr-o perspectivă semantică , pornind de la cercetarea stimulantă a lui BRUNO GENTILI (mai ales: *Aspects of the relationship between poet, mecenat , and public in the Greek choral lyric poetry,* «Studi Urbinati», 39, 1965, 70-88; *The interpretation of archaic Greek lyric poets in the dimension of our time. Synchrony and diachrony in the study of an oral culture,* « Quaderni Urbinati di Cult. Classica», 8, 1969, 7-21) și de la articolul fundamental al lui LUIGI ENRICO ROSSI, *Literary genres and their written and unscrited laws in classical literatures* («Bull. Inst. Class. St. London », 18, 1971, 69-94), urmată de excelenta exemplificare *a dramei satirice atice . Forma, averea și funcția unui gen literar antic* (« Dialoghi di Archeologia », 6, 1972, 248-302). Printre - contribuțiile mai recente: GB CONTE, *Il genere ei suoi confini. Cinque studi - sulla poesia di Virgilio* (Stampatori, Torino, 1980). Dar ar trebui să ne amintim măcar de articolul lui CLAUDE CALAME, *Réflexions sur les genres littéraires en Grece archdique* (« Quaderni Urbinati di Cult. Classica », 17, 1974, 113-128), și volumele de CARLO ODO PAVESE, *Traditions and poetic genres of arhaic Greece* (Roma, Edizioni dell'Ateneo, *Studies dell'Ateneo, 1972). tradiție epică rapsodă* (Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1974), *lirică corală grecească. Alcman, Simonides, Pindar, Racchi ude. I, Introducere, Index de teme și motive* (Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1979; volumul, odată cu publicarea indexurilor electronice, marchează o etapă importantă în cercetarea semantică a savantului).

Pentru alte domenii de cercetare, sprijinul oferit de filologia formalistă anterioară este mult mai puțin util. Voi evidenția trei, ale căror perspective sunt cu atât mai bogate cu cât sistemele de semne implicate sunt mai complexe : narațiunea, epopeea greacă arhaică de compoziție orală și teatrul.

Narațiune. Deja în 1969, printre primii în domeniul antic, FRANCESCO - DELLA CORTE a început o analiză „funcțională" a mitului și în special a *fabulelor* de dragoste , având în vedere *Morfologia basmului de Vladimir Propp* și extinzând aplicarea acestei metodologii la alte domenii, cum ar fi scrierea fabulelor (mă limitez la a cita lucrarea inițială: *Perfidus hospes,* în volumul *Hommages à Marcel Renard,*
col. Latomus 101, Bruxelles, 1969, I, 312-321, acum în FDC, *Opuscula,* Istituto di Filol. Classica e Medievale, Genova, IV, 1973, 29-38). În 1973, VOLUMUL TERESA MANTERO, *Amore e Psiche. Struttura di una fiaba di magia* (Istituto di Filol. Classica e Medievale, Genova), a reprezentat o contribuție majoră la acest tip de investigație. Dar în ultimii ani am trecut de la naratologia structuralistă la o naratologie semiologică. Mă voi limita să menționez două volume : *Il mito greco.* Lucrările Conferinței Internaționale (Urbino 7-12 mai 1973) editate de B. GENTILI și GIUSEPPE PAIONI (Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma, 1977), unde, alături de exemple de abordări diferite, există o întreagă secțiune dedicată analizei semiologice, care provine în mare parte din școala „antropologică" pariziană; DIVERSI AUTORI, *Structura tabulației antice* (Istituto di Filol. Classica e Medievale , Genova, 1979), unde, printre altele, aș dori să amintesc pentru rigoarea sa metodologică contribuția lui ANTONIO M. SCARCELLA, *Structura romanului lui Xenofon din Efes* (89-113). Ca dovadă a interesului tot mai mare pentru acest domeniu de cercetare, aș dori să menționez Conferința Internațională desfășurată la Selva di Fasano (Brindisi) între 6 și 8 octombrie 1980 pe tema „Literatura clasică și naratologie", organizată de Luigi Pepe, Cecilia Gatto Trocchi, Carlo Santini și Paola Segoioni, ale cărei lucrări sunt așteptate cu nerăbdare . *În ceea ce privește posibilitatea aplicării metodelor naratologice la studiul poeziei narative, și în special al epopeii târzii, intenționez să prezint o lucrare intitulată „Pentru o analiză actanțială a «Dionysiaca» de Nonnus"* la a XVI-a Conferință Internațională de Studii Bizantine (Viena, 4-10 octombrie 1981) . Dovadă bună asupra unui episod odisian este cea a lui C. CALAME, *Mythe grec et structures narratives: le mythe des Cyclopes dans* Z'Odyssée (în *The Greek Myth.* Atti... cit., 369-392; tot în « Ziva Antika », 26, 1976, 311-328) și *1!*

univers cyclopéen de Z'Odyssée *entre le carré et Vhexagone logiques* (« Versus.

«Quaderni di studi semiotici», 14, 1976, 105-112 = «Ziva Antika», 27, 1977, 315-322).

Epopeea homerică. Investigația semiologică își dezvoltă cercetarea pe două niveluri principale: nivelul discursiv, care se concentrează pe sistemul de semne formulaic, și nivelul contextual, care se bazează pe cultura orală. Pentru aspecte legate de acesta din urmă, fac referire la ARTICOLUL LUI B. GENTILI, *„Cultura improvizației". Poezia orală cultă în Italia secolului al XVIII-lea și poezia greacă a epocilor arhaică și clasică* («Strumenti Critici», 39-40, 1979, 226-264 = «Quaderni Urbinati di Cult. Classica», 35, 1980, 17-59), așteptând totodată să citesc volumul *Oralità* editat de B. GENTILI și G. PAIONI, care va culege Lucrările Conferinței pe aceeași temă organizate în iulie 1980, la fel ca și Conferința despre mitul grecesc menționată anterior, de Institutul de Filologie Clasică și Centrul Internațional de Semiotică al Universității din Urbino (Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma). În ceea ce privește formalitatea, printre multitudinea de contribuții, aș dori să fac referire, pentru teoretizare și exemple de analiză, la volumul meu *Lettura di Omero, Cântul* V *din «Odissea».* Introducere, text critic, traducere, comentariu, anexă despre text și limbă, indici (Manfredi, Palermo, 1977). O discuție mai precisă despre interacțiunea necesară dintre semiologie și textologie în studiul lui Homer, pentru clarificarea și dezvoltarea teoretică a principiilor operaționale urmate în ediție, a fost prezentată într-o lucrare, încă nepublicată, „ *Semiologie, ideologie a lecturii și critică textuală în poemele homerice",* susținută la Conferința Internațională despre „Structuri semiotice și structuri ideologice", la Palermo, 8 decembrie 1976.

În final, câteva cuvinte despre teatru. Este bine cunoscut faptul că, timp de mulți ani, filologia a considerat textele teatrale antice aproape exclusiv ca texte literare, studiindu-le aspectele extralingvistice cu metode și obiective predominant arheologice și anticare. În ultimii ani, contribuții la semiologia literară au fost aduse în domeniul teatrului grec și latin: îi citez, de exemplu, pe B. GENTILI, *„«Patul nesățios» al Medeei și tema* Adikia *pe planul iubirii în poemele lirice (Sappho, Theognis) și în* Medeea lui Euripide *." Eseu de semiologie* («Studi Classici e Orientali», 21, 1972, 60-72), și pe ODDONE LONGO, *Mesajul în foc: abordări semiologice* ale *Agamemnonului lui Eschil*

(vv. 280-316) («Boll. ddell'Ist. di Filol. Greca dell'Univ. di Padova», 3, 1976, 121-158); și nu lipsesc câteva exemple bune de investigație naratologică aplicată textului dramatic: C. QUESTA, *Răpirea din serai. Euripide, Plautus, Mozart, Rossini* (Collana di semiologia del la raccontata 1, Pàtron, Bologna, 1979). Dar până acum nimeni nu a încercat să considere semiologic textul dramatic antic ca pe o *agendă de fabula.* Din acest motiv, pe 29 martie 1979, la Salerno, cu ocazia „Incontro di studi in memoria di Raffaele Cantarella", am dorit să încep un discurs *Pentru o semiologie a dramei atice,* publicat recent în *Studi Salernitani in memoria di Raffaele Cantarella* editat de ITALO GALLO (Laveglia, Salerno, 1981, 243-270), o lucrare în care încerc să transfer, pe baza cercetărilor actuale privind fundamentele unei semiologii a teatrului (și mă refer în primul rând la grupul de cercetare condus de Alessandro Serpieri: cf. DIVERSI autori, *Come comunica il teatro: dal testo alla scena,* Il Formichiere, Milano, 1978), anumite probleme și anumite rezultate în cultura specifică a dramei atice, oferind și câteva exemple scurte de analiză.

Nu pot încheia această notă fără a aborda o perplexitate pe care am exprimat-o inițial: de ce există o asemenea neîncredere în rândul multor filologi față de semiologie? Observații comune, cum ar fi „a pune vinul vechi în burdufuri noi" sau „e o modă trecătoare", depind, cred, de contextul cultural specific al filologului clasic. Cu alte cuvinte, ne putem întreba: de ce a apărut și s-a dezvoltat mai mult semiologia în domeniul modern de cercetare? Căutarea de noi instrumente critice provine din nevoia de critică „științifică", obiectivă, în contrast profund cu critica intuiționistă, subiectivă, care s-a accentuat în Italia sub hegemonia lui Croce. În domeniul filologiei clasice, chiar și criticii „crocieni" precum Gennaro Perrotta își amintesc de propriul lor crocianism atunci când fac judecăți de valoare, dar în analizarea operelor aproape niciodată nu pierd pozitivitatea practicii filologice. Prin urmare, filologilor clasici le lipsește acea puternică forță de schimbare.

— ceea ce înseamnă și o revenire concretă la analiza textelor

— care a reușit să anime critica literară în contextul modern. În esență , o analiză pozitivă, științifică și structurală a textelor făcea deja parte din practica critică a filologiei clasice (care trebuia întotdeauna să abordeze probleme textuale preliminare) înainte ca structuralismul să invadeze domeniul cu toate implicațiile sale teoretice și ideologice.

O altă dificultate serioasă care a costat semiologia și metoda structurală ostracizarea unei părți a criticii, dincolo de cea specifică filologilor clasici, este

acuzația de antiistorism. Filologia, la rândul ei, s-a bazat întotdeauna pe metoda istoricistă. Pe de altă parte, acuzația de antiistorism este întemeiată, dar doar pe jumătate întemeiată. Este adevărat că au existat și există tipuri de structuralism și semiologie și unele dintre extrapolările lor ideologice (Lévi-Strauss, Lacan, Foucault, Barthes, Chomsky), care pierd contactul cu realitatea și neglijează exigențele istoriciste pe care le ridică aceasta (opera de artă ar fi o totalitate care se referă doar la sine, liberă de orice constrângere istorică sau psihologică), dar este, de asemenea, adevărat că nimic nu poate demonstra că semiologia și metoda structuralistă sunt incompatibile cu istoria, iar în Italia avem un CESARE SEGRE, care, dimpotrivă, poate scrie cărți precum *Semiotica , storia e cultura* (Liviana, Padova, 1977) sau *Semiotica filologica* (Einaudi, Torino, 1979), unde vorbește despre structuralism diacronic și despre conexiuni valide, de neînlocuit, între semiotică și filologie. Un latinist, GIUSEPPE PENNISI, pentru a evidenția conștientizarea și necesitatea acestei uniuni, a inventat termenul de „filo-semiologie" (în volumul *Poeți și intelectuali în Roma antică și târzie antică. Catullus, Fulgenzio,* Casa del Libro, Reggio Calabria, 1979).

Pe de altă parte, schimbul dintre filologie și semiologie nu este unidirecțional. Semiologia poate contribui și ea la filologie, în special în domeniul în care aceasta din urmă domină cel mai complet: critica textuală. Pe lângă cazul homeric, care mă interesează cel mai mult și pe care l-am menționat mai sus, aș dori să subliniez în mod special ARTICOLUL MARINELLEI TARTARI CHERSONI, „ *Pentru o abordare semiologică în contextul criticii textuale" (Verg. Aen. 4, 54)* („Lingua e Stile", 8, 1973, 277-289), și contribuțiile la recenta conferință despre „Critica textuală greco-latină astăzi. Metode și probleme ", desfășurată la Napoli între 29 și 31 octombrie 1979, de B. GENTILI *(Arta filologiei),* O. LONGO *(Critica textuală)* și L. PEPE *(Critica textuală și naratologie).*

Semiologia ne permite să reunim diversele discipline implicate în reconstrucția unui text în cadrul unei singure matrice, cea a unui sistem de semne: de la limbaj, cel mai complex dintre sistemele semiotice, până la istoria culturală. Însă prin metoda filologică semiologia poate fi salvată, așa cum notează Segre *(op. cit.,* 1979: 6), „de narcisismul cuvântului și de intoxicația fugilor fără întoarcere".

IOAN PALMIERI

„CĂ DIN DRAGOSTE AM MURIT ÎN AMĂRĂCIUNE...”

Intertextualitate și câmpuri metaforice în poezia medievală: „Moartea iubirii”

Întreaga conștiință medievală este pătrunsă și continuu pătrunsă de conceptul de *auctoritas.* Cuvântul și Scripturile sunt semnele principale ale unui trecut a cărui recuperare a fost, pentru Evul Mediu, însăși posibilitatea identificării. Termenul *auctoritas însuși* a derivat din lumea juridică romană și din creștinismul antic. Garanție totală *de sus* a tot ceea ce se discută sau se reflectează, *auctoritas* devenise chiar modelul de cunoaștere conceput pe baza acelei ordini ierarhice rigide pe care o implica însăși conceptul de *auctoritas* .

În mod inevitabil, având în vedere enorma sa extindere operațională, - *auctoritates* profane se constituiseră pe modelul înțelepciunii religioase . „Această creștere”, scrie Alessio (1), „implica că, în cele din urmă, fiecare carte putea ajunge la rangul de *auctoritas,* cu condiția să fie scrisă (datorită prestigiului pe care îl deține scrisul ca evocare a unui cuvânt trecut) și cu condiția să fie transmisă [...].” Iată, așadar, două elemente indispensabile care constituie *auctoritas:* scrisul și tradiția ca proces de reconectare istorică cu trecutul. Aceste două componente, însă, nu coexistă la un nivel egal, întrucât scrisul singur este semnul și garanția acelui trecut de care este conectat și pe care îl reinventează cu fiecare operațiune de rescriere; să luăm în considerare rolul copiștilor ca reinventatori ai unor lumuri dispersate. Prin urmare, conceptul de *tradiție* se află logic alături de cel de *auctoritas.* Numai ceea ce, atunci când este scris, intră într-o relație diacronică și conectează emițătorii și destinatarii din epoci diferite poate constitui *autoritate.* Aceasta este o condiție necesară, deși nu suficientă.

Astfel, apare un model de cultură care, pe baza acelor metatexte normative și regulative care devin *auctoritates,* ierarhizează codurile și sistemele semiotice, preorientându-le către modelări limitate, stabile și statice ale lumii. Producerea de texte (și aici vorbim despre „texte ale culturii” în sens lotmanian) este astfel orientată către glosa asupra cunoașterii trecute înțeleasă ca un cod interpretativ global la care se poate referi orice tip de text; tipic, în

acest sens, este exercițiul comentariului în care destinatarul medieval al mesajului civilizațiilor trecute devine la rândul său emițătorul unui nou mesaj, care este glosa din ce în ce mai amplă și deplasată de la subiect. Mai mult, cel mai bun comentator, sau cel care se impune, devine încetul cu încetul *o auctoritas* la rândul său, iar în această proliferare hipertrofică a *auctoritates* (așa cum a remarcat Alessio ([2])), Evul Mediu va pune bazele decisive pentru depășirea acesteia. Conceptul de *tradiție* se încadrează în această perspectivă generală , care este întotdeauna o tradiție textuală, scrisă, un fel de orizont comun menit să stabilească limitele unei investigații speculative ce nu se poate orienta spre un viitor cognitiv, deoarece aceasta ar implica *mișcare și,* prin urmare, o ieșire transgresivă din automodelele statice pe care Evul Mediu le credea impuse de Retorica divină prin configurații simbolice. Așa cum tradiția religioasă este compusă din *auctoritates religioase ,* tradiția profană, care ține de sfera invenției literare, își are *auctoritates* nu atât în mari personalități ale trecutului , cât mai degrabă în *texte,* verighete ale unui lanț invizibil și inviolabil .

Relația cu tradiția literară pe care poeții medievali au stabilit-o nu constă atât într-o dependență moral-ideologică de *auctoritates,* înțelese ca serii biografice externe operei (acest lucru se întâmplă mai ales în cazul cântecelor etico-politice; de exemplu, la Guittone și Chiaro), cât într-un proces complex de intertextualitate, un mecanism reglator și normativ al comunicării literare în cadrul căruia se desfășoară o mare parte din invenția poetică. Producția de texte poetice este, în modelul cultural medieval, reglementată de un mecanism (intertextual) care le conectează pe toate prin participarea lor comună la sfera generală a *auctoritas* și a *traditio* pe care am încercat să o descriem . Participarea celuilalt *la* întreg *și* unitatea absolută a sistemului cultural, pentru care și poezia a trebuit să reflecte *(speculum)* și să se refere la structuri universale, sunt, de altfel, printre cele mai specifice caracteristici ale mentalității medievale.

Tradiția, în opinia noastră, coincide astfel cu relațiile intertextuale într-o poziție diacronică și ar putea fi definită ca un limbaj de nivel secundar construit pe un limbaj de bază.

Autorul actualizează personal (printr-un *act de vorbire)* elemente ale *limbii literare* la toate nivelurile sale (lexical, sintactic, morfologic etc.); în Evul Mediu, însă, decalajul dintre *limbă* și *parole* la nivelul sistemelor de modelare superioare este minim și, prin urmare, intertextualitatea, înțeleasă în general, și relația cu tradiția, nu trebuie căutate în lupta dintre texte sau în

„perturbări” individuale, ci mai degrabă, dimpotrivă, în încercarea individuală de aproximare utopică a formei ideale și absolute a anumitor codificări sau stereotipuri.

Acolo, în acest impuls pentru egalitate perfectă cu *modelul* , se pot identifica chiar și diferențe notabile între poeții contemporani; inovația față de tradiție nu este aproape niciodată o ruptură, o ruptură, o deviere , ci, dimpotrivă, o abordare spasmodică, ideală, o renunțare formală la anxietatea de a participa la ceva comun, la ceva universal.

La ce nivel este articulată intertextualitatea medievală și care sunt modurile de referință la texte și tradiție? Suntem convinși că relațiile dintre texte, în acea „proiecție a diacroniei în sincronie ” (parafrazându-l pe Jakobson) care este o stare a tradiției, sunt articulate la niveluri mult mai complexe și mai ample decât cele care implică, să zicem, *topoi* sau codificări tradiționale ale genurilor; articularea are loc la nivelul *câmpurilor metaforice,* o noțiune pe care, cel puțin operațional, conștiința semiotică medievală a stăpânit-o foarte bine. Mecanismul intertextual, care se bazează în general pe o relație de incluziune pentru care lucrul esențial este „a fi în ceva ” (adică a participa la o sferă), este constituit din recursul poeților la *câmpuri metaforice.*

Ne-am ocupat de *domeniul metaforic* al „morții iubirii” și am observat cum acest vast sistem metaforic ([3]) este împărțit în diverse subcâmpuri metaforice, hiponime și subordonate domeniului general care, ca structură generală, cuprinde centripet tot ce se află în sine: vrem să vorbim despre „rana iubirii”, „războiul iubirii”, „focul iubirii” etc., care găsesc în referința logică la moarte o arie comună de sens. Nu avem, așadar, de-a face cu un simplu set coordonat de texte, ci cu un set care le depășește selectând în cadrul lor - cristalizarea istorică ce a format *câmpurile metaforice -,* după cum se știe, la urma urmei, un set este ceva mai mult decât suma părților sale. În acest sens, este clar că *câmpurile metaforice,* inclusiv *topoi,* teme și motive, și dincolo de codificările genurilor, constituie sistemul nervos central al acelei *limbi* care se află între operă și contextele sale, care este tradiția literară. Într-un anumit sens, adevăratele *auctoritate profane* ale poeziei medievale în sfera romanului nu sunt personalități sau texte morale, ci *câmpuri metaforice,* seturi esențiale de metafore virtuale, singulare ([4]).

Studiul direct al textelor confirmă funcționarea *câmpurilor metaforice* ca principiu ordonator al tradiției; de exemplu, o examinare completă a întregii poezii amoroase italiene de înaltă clasă, realizată de noi de la școala siciliană până la *Vita Nuova,* în căutarea *câmpului metaforic* al „morții iubirii”,

demonstrează nu doar frecvența ridicată a acestui câmp, ci mai ales referințele constante, de-a lungul întregii axe diacronice considerate, coreferențialele precise pe care mulți poeți (inclusiv toți cei majori) le stabilesc cu acest vast domeniu.

Din analiză și comparațiile aferente, reiese tehnica intertextuală implicită limbii , bazată, așa cum am menționat, nu pe principiul rupturii sau al plecării violente, ci pe adaptarea la teritorii care le fac participanți la un context general comun. Se exprimă astfel o mișcare dual: pe de o parte, referința la *câmpul - metaforic* unește emițătorii punându-i în contact unii cu alții, iar pe de altă parte, îi diferențiază în procesul de actualizare a eșantioanelor realizat cu tehnica microvariației. Fiecare operă poetică, ca o monadă particulară, reflectă în sine toate textele posibile în limitele unui *câmp metaforic;* de fapt, prin microvariație combinatorie textul poetic medieval își realizează relația cu ansamblul textelor tradiționale.

Să vedem acum câteva exemple privind *domeniul metaforic* al „moartea iubirii" ([s]):

Chiaro ^avanzati, V 356. a) (...) «Vreau să mor în timp ce slujesc 7
atâta timp cât îmi dai moartea *des ([6])*

Guittone D'Arezzo, L 196. b) dulcele fason al doamnei mele 2
care *adesea mă omoară* și mă vindecă

Panuccio Dal Bagno, L91. c) care îmi dă *adesea* 45
Am suferit moartea, încă trăind,

se repetă același *oximoron al morții ca eveniment repetabil* , cu mici variații de context, în timp ce adverbul temporal rămâne identic. Modificarea individuală provine din contextele diferite în care se inserează microsecvența (cea a morții ca eveniment repetabil): în a) moartea este cerută ca o consecință logică a Slujirii Iubirii, în b) privirea-față este cea care *adesea ucide,* iar în c) moartea este specificată ca pasională.

Aceste exemple de relații intertextuale privesc, așa cum probabil ați observat, poeți cu contemporani; să privim acum, tot în *domeniul nostru metaforic* , relațiile dintre tradiția siciliană, sicilio-toscană și Guido Cavalcanti.

Să dăm câteva exemple din tradiția care îl precede pe Guido:

Iacob de Lentini, V 1.	d)	Deci, să mor? Nu; dar inima mea moare des și mai puternic decât ar fi moartă natural,	10
Iacob de Lentini, L 380.	Ș)	Viața pe care mi-a dat-o a fost moartea mea	12
Stefano Protonotar, L 67.	f)	Moartea mea este pentru că mor și apoi trăiesc din nou.	46
Monte Andrea, V 336.	g)	Sunt trist; sunt mort și trăiesc	1

Câmpul *metaforic* al „morții iubirii" în Cavalcanti nu numai că ocupă un loc predominant față de tradiție, dar își schimbă complet semnificațiile și funcțiile, articulate la un nivel diferit. În poezia siciliană și siculo-toscană (cu unele mici diferențe), moartea este asumată, ficțional, ca fiind „naturală", existențială, iar complementul dialectic la care trebuie să se refere, pentru a coopera textual și a surprinde pe deplin interacțiunea formală și poetică, este viața reală. Astfel, „arcul" este întins între două elemente (iubirea și moartea) care sunt unite printr-o relație cauză-efect ce, prin urmare, încalcă presupozițiile logico-semantice și verificările empirice: de aici și valoarea constant ludică a acestui câmp în tradiția poetică ce precede Cavalcanti. De fapt, jocul formal sicilian și siculo-toscan derivă din opoziția dintre *moarte* și *viață* și din presupunerea paradoxului care derivă din metafora raportată, implicit sau explicit, la realitatea existențială *hors du texte:* comparați, în acest sens, exemplul d) și răspunsul indirect conținut în f).

În Guido Cavalcanti, fără rupturi sau abateri drastice aparente , totul se schimbă; totul este inserat într-o lume ideală de referință (Stilnovo, o variantă averroistă) care s-a schimbat față de trecut.

Desigur, au mai rămas unele rămășițe ale tradiției; de exemplu:

(...) «Făcându-se slujitor dintr-un astfel de om, ([7]) 13
„să nu speri niciodată la nimic altceva decât la moarte" (v, p. 77)

Unde *moartea* , consecință logică a Slujirii Iubirii, se opune *vieții* ca existență liberă de sclavie. Dacă la poeții precedenți, *moartea* este în mod eminent (cu excepția inimii *care* adesea „moare") moartea poetului, la Guido, datorită structurii retorice (centrale în poezia sa) a *fictio personae* și a animației dramatice statice, „semnele" poetului mor mai des, adică principalii actori ai teatrului său interior: *mintea, sufletul, inima* și alții minori (cf. vn, v. 4; vili și xm, 14; xiv, 7-8; xx, 9-10 etc.).

Astfel, „moartea iubirii” s-a mutat, în concordanță cu poetica stilnovistei, de la un nivel predominant subiectiv la unul obiectiv, devenind scopul final al fiecărui proces (inclusiv al iubirii) și elementul călăuzitor și condiționant al „ celei mai mici reprezentări sacre”. Și este o condiționare univocă și fatalist predeterminată de un scenariu scris, o dată pentru totdeauna, de Iubire care inevitabil scapă întotdeauna controlului rațional al omului: *sănătatea lui Cavalcanti* . În acest sens, să ne amintim celebrul sonet al lui Guido „Suntem condeiele cu inimă slabă” (xvm, p. 101), unde *semnele* scrierii poetice scapă întotdeauna controlului poetului pentru a-și urmări natura textuală, așa cum semnele sinelui *(mintea, sufletul, inima* și alte personaje secundare minore) își pierd relația de referință și „mor pe scenă”. Alegorii sublime ale omului care nu poate atinge *pasiunile,* care, atunci când sunt trăite, preced întotdeauna controlul său rațional. Aceasta confirmă, printre altele, acea identificare dintre experiența iubirii și redarea ei formală atât de tipică întregului Stilnuovo. Un alt aspect interesant al acestui sonet clar este conștientizarea naturii intertextuale intrinseci și elitiste a poeziei, sau cel puțin a unui anumit tip de poezie; de fapt, *scrisul,* exprimat aici metonimic de obiectele scrisului, participă la o mișcare internă („plecăm”, versul 5) și se adresează acelui destinatar colectiv („Sau îți spun [...] Sau ți se roagă”, versul 5, 12) care, în comunicarea literară medievală, este el însuși un emițător și ar trebui identificat cu grupul poeților din Stilnuovo. Un indicator lingvistic al acelui caracter de fatalism inexorabil menționat mai sus este identificarea și reversibilitatea semantică a termenului „moarte” cu „dragoste”; să dăm doar un exemplu paradigmatic din multe alte cazuri:

(tu) privești viața mea chinuită, 3
că Iubirea, oftând, a distrus-o (xni, p. 93)

Aici , *Iubirea* poate fi ușor înlocuită cu *moartea* fără ca înțelesul să fie suferință; de fapt, *Iubirii* i se atribuie un verb care preorientează și însoțește întotdeauna alegerea câmpului morții: „a distruge”! „Culoarea moartă” a sonetului nr. xxn (p. 108) este reversibilă cu culoarea clasică a iubitului. Și, la începutul celebrului cântec doctrinal *Donna me prega, amore* (aici cu „a” minusculă), este definită ca „un accident adesea feroce și atât de arogant [...]” cu o procesiune lexicală tipică *morții , accidentul* final rafinat al acelei *substanțe* care este existența. Aici nu este nevoie să ne referim, așa cum fac comentatorii, la pseudoetimologia secolului al XIII-lea care derivă *amore* din *morte* (*a* -mor); Întotdeauna în această privință, observăm că jocurile

paranomastice ale lui Guittone și anagramele lui Monte ([8]), care într-adevăr fac trimitere la tradiția etimologică medievală (căutarea unei relații îndepărtate, pre-babelice, de adevăr, de *necesitate* a *semnelor* cu *res* (') , nu identifică *moartea* cu *iubirea* decât la un nivel superficial, ca un simplu joc formal, iar aceasta pentru că *moartea* este întotdeauna *versus viață,* conform acelui convenționalism antitetic de origine siciliană deja descris. Numai cu Cavalcanti nivelul metaforic schimbat va actualiza identificarea morții cu *iubirea* la un nivel extrem de liric și dramatic . Să explicăm: în *domeniul metaforic* al „morții iubirii", este fundamental să identificăm corelatul dialectic al *morții,* deoarece valențele și funcțiile metaforei dezvoltate în acesta procedează determinate tocmai de această opoziție dialectică; acum, dacă pentru sicilieni și siculo - toscani termenul opus *morții* este *viața,* pentru Cavalcanti opoziția se realizează cu *sănătatea* , care este echivalentă cu „mântuirea" ([0]) ca dominație rațională a omului asupra fiecărui aspect al ființei. instinctele. Și asta se întâmplă pentru că *moartea* ajunge să fie înțeleasă ca pierderea, eșecul acestui control asupra *pasiunilor* care, elemente ale sufletului sensibil , împiedică procesul de elaborare ideală *(figura)* a Iubirii. În sprijinul acestei teze, vezi și toate cazurile (nn. vili, xx, xxxi, xxxiii, xxxiv) în care *moartea* este „exprimată" prin sintagma „mente strutta", adică printr-un atac asupra centrului controlului rațional , singurul „posibil", chiar dacă inutilizabil, instrument de „salvare " dintr-un destin inexorabil. Întrucât totul este deja decis, totul revine la aceeași stare, mișcarea sugerată sau așteptată, revine imediat, se cristalizează în fixitatea, ușor halucinantă, a unui destin care plănuiește întotdeauna același plan. În cele din urmă, pentru Cavalcanti, iubirea este o absență, ceva ce lipsește mereu în pragul concluziei , ceva absolut fantasmagoric; de fapt, Guido ajunge la o posibilă definiție a ei doar în negativ, prin contrariile sale, de exemplu *fericirea,* după cum este confirmat de influența oglinditoare a surselor sale filosofice (vezi cercetarea Mariei Corti, în prezent în curs de publicare).

Sau iubirea se definește printr-o identificare *totală* cu efectul ei cel mai exclusiv: moartea!

În acest sens, singura definiție pozitivă pe care Cavalcanti o dă iubirii este, paradoxal, aceea că ea este inevitabil *moarte,* adică dispariție și dizolvare prin excelență.

Așa se face că iubirea, în poetica lui Cavalcanti, tinde mereu, într-un - vârtej, să fie aspirată în „gaura neagră" a morții („scuriatul care de pe Marte - vene"), poate depășită de singura „pulsiune" (sau seducție) mai puternică

decât ea însăși: cea a lui *Thanatos.*

În mod semnificativ, discuția noastră se încheie cu Cavalcanti, deoarece tocmai în Guido culminează *câmpul metaforic* al „morții iubirii" , atingând dezvoltarea sa maximă *posibilă* ; după el, în afară de un anumit epigonism limitat, figurile feminine vor fi cele care „mor" poetic. O altă considerație finală pe care suntem interesați să o trasăm se referă la relațiile intertextuale care, investigate din perspectiva *câmpurilor metaforice,* ne permit să reconstruim imaginea lumii a unei anumite culturi.

Credem, de fapt, că intertextualitatea, prototipul oricărei operațiuni de modelare, intervine în situația comunicativă medievală ca metasemn al unei imagini structurate a lumii care identifică valorile existenței în realități constant superioare celor ale indivizilor , *în* realități *universale* a căror referință este o garanție a identității culturale.

Omagiul inconștient, aproape automat și implicit al poeților medievali adus unităților superioare, însăși operațiunea relației intertextuale bazate pe *câmpuri metaforice,* corespunde unui sentiment de osmoză mistică cu întregul, unei încercări constante de reuniune cu universalul și, în același timp, corespunde, dialectic , și unei identificări personale, întrucât în Evul Mediu identificarea nu era nimic altceva decât participarea individului la grup.

Și când „participarea individului la grup" va ieși teoretic la iveală în conștiință și nu va mai fi o reflectare automată a modelului cultural, atunci primele mine de sub cetatea medievală vor începe să explodeze cu o putere direct proporțională cu precizia cu care cetatea însăși a fost reprezentată...

(') În volumul 1 al lucrării *„Filosofie și societate”,* Zanichelli, Bologna, 1975, p. 359.

(2) Op. cit.

(3) O definim ca o structură paradigmatică, definibilă și constituită prin unirea a două *câmpuri tematice:* iubirea și moartea, dar care, dintr-un punct de vedere mai strict semiotic, ar putea fi înțeleasă și ca un univers particular *al discursului,* adică ca un set de unități referențiale, potențiale, ierarhice în text și corelate cu o clasă complementară.

(*) Vezi în acest sens H. WEINRICH, *Metaforă și minciună: Serenitatea artei,* Il Mulino, Bologna, 1976.

([5]) Dacă nu se specifică altfel, preluăm toate citatele din *Corpus Avalle, încă nepublicat* (care se află la Accademia della Crusca), care constă într-o analiză electronică revizuită și corectată (editată de PROCURORUL din Pisa) a codicelor anterioare sfârșitului secolului al XIII-lea. De asemenea, am efectuat partea analizei noastre referitoare la codicele conținute în acesta pe *Corpus Avalle* .

(4) Cursiv aparține noastră. V = Vatican Latin 3793, L = Laurențian Redianus 9.

([7]) Toate citatele și referințele lui Cavalcanti la numerotare și pp. provin din *Rime,* editată de Ciccuto, ED., Milano, 1978.

(*) Cfr. *Guittone, V,* 137, v. 28-32 c *Monte,* V, 281 vv. 16-17.

(') După cum sugerează cu perspicacitate Maria Corti în cercetarea sa aflată în curs de publicare.

(*°) Vezi de ex. xx, 9-10; xxvn, 32 și 35-37.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

F. ALESSIO, *Philosophies and Society,* Zanichelli, Bologna, 1975, voi. 1.

D. S. AVALLE, *În slujba vocabularului limbii italiene,* la Accademia della Crusca, Florența, 1979; vezi în special „Concordanțele limbii poetice italiene timpurii” (CLPIO) , pp. 57-64.

G. CAVALCANTI, *Rime,* editată de C. Ciccuto, cu o introducere de M. Corti (pp. 5-27), DAR, Milano, 1978.

G. CONTINI, *Poeții secolului al XIII-lea,* Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, voi. 2.

M. CORTI, *Ideologii și structuri semiotice în „Sermones ad statum” din secolul al XIII-lea* (1977) și *Dante și Turnul Babel: o nouă „alegorie in factis”* (1978); acum în *II viaggio testuale,* Einaudi, Torino, 1978, respectiv la pp. 223-243 și 243-257.

J.M. LOTMAN, B.A. USPENSKIJ, *Tipologia culturii,* Bompiani, Milano, 1975.

H. WEINRICH, *Metaforă și minciună: Seninătatea artei,* Il Mulino, Bologna, 1976.

GIUSEPPINA RESTIVO

MODELARE SEMIOTICĂ EXPLICITĂ ȘI IMPLICITĂ ÎN REFLECTIA ESTETICĂ A LUI EA POE

1. *Textul algoritmic*

Inventator al romanului polițist, punct de referință inevitabil pentru genul horror, Poe marchează, de asemenea, prin eseurile sale critice, punctul de plecare pentru o istorie a conștiinței semiotice în literatura americană: formalismul „noilor critici" (Alien Tate, Richards, Ransom, Warren etc.), asemenea teoriilor lui Eliot critic, își au rădăcinile în această tradiție eseistică, care însoțește nașterea narațiunii americane în secolul al XIX-lea.

Alături de *Principiul poetic* și *Rațiunea versului,* eseul mai cunoscut, *Filosofia compoziției,* oferă o reflecție coerentă asupra *atelierului lui Poe,* bazată pe un simț analitic al scrisului, fie el poetic sau narativ, și pe o concepție matematică a textului literar, înțeles ca sistem, ca o mașină de semnificat riguroasă. În lumina cercetărilor semiologice actuale, această reflecție critică apare, atât teoretic, cât și în raport cu practica literară a autorului, viabilă în intuițiile și anticipările sale, în dorința sa de „posedare" conștientă a scrisului, poate direct proporțională cu presiunea inconștientului, a „celuilalt" care motivează profund procedurile semiotice.

Poetica lui Poe se dezvoltă din două concepte, ca analiză a modului de a se crea scriitura sa: textul începe de la sfârșit, de la *deznodământ.* Textul exprimă selecția unui *efect* specific în funcție de care este organizat într-un mod unitar.

În *Filosofia compoziției* (1846), Poe își clarifică concepția despre opera literară, dezvăluind procedura de compunere a poemului *Corbul.* Încă de la început, el neagă utilizarea inspirației și insistă în schimb asupra lanțului de fier al fazelor „modus operandi"-ului său, adică asupra utilizării conștiente de către scriitor, sau „histrio literar", a instrumentației din culise. Dacă aici, ca în *Principiul poetic* și *Rațiunea versului,* autorul se referă la textul poetic, același argument este valabil și în raport cu producția sa narativă. În *Filosofia compoziției,* Poe își începe analiza cu o referință la un roman de Godwin, *Caleb Williams,* citat de Dickens pentru scrierea sa inversă, adică începând de la sfârșit, și continuă să teoretizeze o scriere legată de o cauzalitate constantă și omniprezentă:

> Nimic nu este mai clar decât faptul că fiecare intrigă, care merită acest nume, trebuie elaborată până la *deznodământul său* înainte de a fi încercată orice cu peniță. Numai având deznodământul în vedere în permanență putem da unei intrigi aerul indispensabil de consecință sau cauzalitate, făcând ca incidentele și, în special, tonul în toate punctele, să tindă la dezvoltarea intenției.

Filosofia *compoziției* oferă un exemplu concret pentru această teo ria del testo în compoziția lui *The Raven,* da cui l'intuizione è se veramente bandita:

> Aleg *Corbul,* așa cum este cel mai cunoscut în general. Scopul meu este să clarific faptul că niciun punct din alcătuirea sa nu este atribuit nici întâmplării, nici intuiției — că lucrarea a continuat, pas cu pas, până la finalizarea sa cu precizia și consecințele rigide ale unei probleme matematice.

Le stesse tesi di fondo di *Filosofia compoziției* Nu a fost publicat în recenzia lui *Twice-Told Tales* di Hawthorne, referitor la această narațiune specifică:

> Un artist literar iscusit a construit o poveste. Dacă este înțelept, nu și-a adaptat gândurile pentru a se adapta evenimentelor sale; ci, după ce a conceput, cu grijă deliberată, un anumit *efect unic sau singular* care trebuie produs, el inventează apoi astfel de evenimente - apoi combină evenimente care îl pot ajuta cel mai bine în stabilirea acestui efect preconceput. Dacă chiar prima sa propoziție nu tinde spre producerea acestui efect, atunci a eșuat la primul pas. În întreaga compoziție nu ar trebui să existe niciun cuvânt scris a cărui tendință, directă sau indirectă, să nu fie către un singur scop predefinit.

Construcția textului invers și selectarea unui efect determinant se referă ambele la un singur concept, pe baza căruia se organizează conștiința semiotică a lui Poe: textul este conceput ca un *algoritm,* al cărui rezultat, definit de la început, se obține printr-o serie de operații, o sumă de valori semantice și stări psihice corespunzătoare, până la un „punct culminant" sau o valoare finală calculată cu precizie.

Nu este o coincidență faptul că prima considerație a lui Poe asupra caracteristicilor acestui algoritm textual privește valoarea matematică a măsurii sau lungimii textului, care nu trebuie să fie nici prea lungă, nici prea scurtă, în raport cu efectul dorit, pentru a face posibilă psihic percepția unitară a întregii serii de operații: textul, adică, nu trebuie doar scris, ci și experimentat ca o secvență algoritmică unitară. Prin urmare, el renunță la roman și la poemul lung, în favoarea nuvelei și a poemului de lungime „medie".

„Deducția necesară" a funcțiilor semiotice ale *Corbului* , expusă în *Filosofia compoziției,* dezvăluie o conștientizare naratologică ce poate fi descrisă, aproape direct în ordine, conform celor patru niveluri – *discurs, intrigă, fabulă, model* – definite de Segre. Sfera retorică și stilistică a *discursului* este abordată mai întâi, cu considerații metrice și ritmice asupra

versului: dacă alegerea unei recursivități fonice „sau”, asociată cu o recursivitate semantică în semnul melancoliei, produce „ *niciodată mai mult”* ca trăsătură caracteristică, aceasta este reiterată paroxistic de un corb, capabil atât să repete cuvântul desemnat, singurul învățat, precum un papagal, cât și să se conoteze ca profetic și oribil. *Corbul* poate fi astfel produs simultan ca o „repetiție în sunet” pentru refrenul „ *niciodată mai mult”* și o „variație de aplicare” pentru acumularea semantică a diferitelor strofe. Pornind de la aceste premise, se desfășoară *intriga :* după ce și-a pierdut recent femeia iubită, într-o noapte furtunoasă, un poet primește în camera sa o cioară care caută adăpost și îi pune un crescendo de întrebări despre pierderea femeii. Răspunsul invariabil, previzibil, *„niciodată”* este astfel folosit de poet pentru o autocomunicare sado-masochistă.

Ma alături de nivel realistic l'intreccio persegue o semiosimbolă simbolică și o structură secundară izotopie a textului sau „curente” de semnificație, „unele sub-curente, oricât de nedefinite, ale sensului”:

> În special, aceasta din urmă este cea care conferă unei opere de artă atât de mult din acea *bogăție* (ca să împrumut din colocviu un termen forțat) pe care ne place prea mult să o confundăm cu *idealul.* Excesul sensului sugerat - redarea acestuia ca fiind *curentul* superior în loc de cel subteran al temei - este ceea ce transformă în proză (și una de cea mai plată formă) așa-numita poezie a așa-numiților transcendentaliști.

Dacă de-a lungul izotopiei realiste intriga *Corbului* Este plasată în termenii rezumați de Poe însuși, de-a lungul acestei a doua izotopie simbolice, așa cum clarifică autorul, poemul dezvăluie, în strofa finală, o intenție metaforică, care face din corb o emblemă a „ Amintirii Triste și Nesfârșite”, semnul unei umbre aruncate pentru totdeauna asupra sufletului poetului. Această „teorie” a grosimii pluri-izotopice a textului, dacă este limitată de Poe pentru a nu submina propriul său principiu al unității efectului, ne permite să distingem, în *Fantezie și Imaginație* , imaginația de fantezie: prezența unui al doilea sens, care acționează ca un acompaniament muzical pentru primul, devine o trăsătură distinctivă a imaginației.

Corbului clarificate Atribuibile discursului și intrigii , aspectele *fabulei* și ale *modelului* ies la iveală, chiar dacă sunt mai puțin imediat discernibile .

Poe reflectă asupra organizării spațiale a semiozei sale: spațiul simulat, camera poetului, este un spațiu închis, „bogat mobilat”. Liniștită, în contrast cu furtuna care se dezlănțuie afară, camera pare marcată de două repere de delimitare: dincolo de fereastra din care izbucnește corbul, există de fapt o

ușă, pe care poetul s-a grăbit să o deschidă, crezând că poate auzi bătăile decedatei Lenore, iubita sa. Această partiție a spațiului între un IN sau interior protector (camera) și un ES sau exterior, disforie, apare lizibilă prin semiotica spațială a lui Lotman. Irupția corbului, care, așa cum sugerează ambiguitatea ușii, „reprezintă" întoarcerea (eșuată) a femeii iubite, este definită ca o încălcare sau depășire a unei limite în raport cu un ES, care la început pare să se refere la o viață de apoi (*Acela vs. Acest* Pământesc al lui Lotman), dar apoi deschide mai degrabă contactul cu *celălalt* interior, până la punctul de a-și asuma caracteristicile unui „dublu" persecutor al poetului. Structura spațială descrisă reflectă, așadar, un substrat psiho-antropologic ce aparține fabulei , în timp ce *modelul* apare puțin mai departe ca „pietrificarea" Sufletului.

Intrat în camera poetului, corbul se așează pe bustul lui Pallas (nu Apollo sau o Muză: confirmând probabil respingerea de către Poe a conceptului clasic de inspirație) și rămâne nemișcat. Autorul subliniază geneza imaginii în contrastul puternic „dintre marmură și penaj", dintre vitalitatea tulburătoare a păsării și piatra moartă a bustului. Reflecție a - intelectualității și psihicului poetului, bustul este apoi legat, prin sonoritatea numelui său (Pallas), asupra căruia Poe atrage atenția, de cuvântul corbului, *niciodată mai mult.* Apare atunci un scurtcircuit semantic: în biroul poetului, fixitatea verbală a corbului, simbol al sfârșitului „înțepător" al timpurilor, devine poezie sub forma bustului de piatră, înlocuind-o pe Lenore. Dar tocmai aceasta din urmă, o imagine a Animei, „devine piatră". Pentru recurența modelului pietrificării, în special a Sufletului, gândiți-vă la legendele și basmele în care femeia iubită este transformată în piatră: un ecou ilustru al acestui lucru este statuia Hermionei din *Povestea iernii de Shakespeare* .

După ce a descris autodeterminarea textului la nivel de discurs, intrigă, poveste și model, Poe încheie eseul comentând efectul final, care este efectul *unui dublu.* Poetul „primește" umbra corbului, identificându-se cu proiecția sado-masochistă a Animusului pe care o reprezintă: „Și sufletul meu *din acea umbră* care plutește pe podea/Va fi ridicat - niciodată". Fenomenologia dublului (sau a „umbrei") conține probabil statutul profund al întregii producții a autorului *William Wilson însuși.*

Concatenarea puternică care leagă elementele și structurile textului în autoanaliza lui Poe dezvăluie o conștientizare semiotică precisă : în termenii

teoriei codurilor culturale a lui Lotman, un *cod semantico-sintagmatic este dominant.* „Conjuncția" elementelor și sensul lor simbolic (la care se referă a doua izotopie a *Corbului* indicată în eseu) corespund, de fapt, acestui cod, a cărui logică revine și este analizată și mai subtil în secțiunile metareflexive ale narațiunii lui Poe. La începutul romanului „ *Prăbușirea Casei Usher",* de exemplu, naratorul anonim pune sub semnul întrebării intensul efect psihic – sublim – al anumitor imagini naturale, în sine „neutre":

> Există combinații de obiecte naturale foarte simple care au puterea de a ne afecta astfel, totuși analiza acestei puteri se află printre considerații care depășesc capacitatea noastră de a înțelege .

Aici naratorul devine conștient de valoarea semantică sau simbolică, adică de *substituție,* pe care aceste situații iconice o dobândesc în psihic și continuă prin a observa, cu privire la casa lui Roderick Usher și peisajul care o înconjoară:

> Era posibil, mi-am dat seama, ca o simplă aranjare diferită a particularităților scenei, a detaliilor tabloului, să fie suficientă pentru a modifica sau poate pentru a anihila capacitatea sa de a produce o impresie tristă.

Ceea ce este dat ca ipoteză este apoi confirmat de experiență: inversiunea imaginii în oglindă provocată de reflexia în iaz a peisajului modifică, accentuându-l, efectul psihic deja descris. Substituția și *aranjamentul,* adică relația sau conjuncția cu celelalte părți, sunt așadar cele două principii identificate de Poe ca stabilitoare de sens: sinteza lor reprezintă estetica sa, o fuziune a celor două principii semantice de bază identificate de Lotman, din care se produce logica celor patru coduri dominante ale culturii și combinațiile lor combinatoriale. Acest cod semantico-sintagmatic, conform lui Lotman specific romantismului, este același care determină nerăbdarea lui Poe față de conceptul de inspirație liberă: Poe este în mod clar și constant romantic, în timp ce ceea ce a fost adesea considerat „inspirație romantică" și „tulburare romantică" sunt în realitate semnul, în cadrul culturii secolului al XIX-lea, al unor trăsături puternice de asimptomatism de origine iluministă.

Alegerea codului semantico-sintagmatic recunoaște, de asemenea, alegerile critice ale lui Poe. Detașarea ideologică și estetică de Iluminism dictează în *Filosofia sa a Compoziției.* Transcendentaliștii sunt acuzați că scriu proză mai degrabă decât poezie, că neglijează subordonarea necesară a sensurilor textuale care duce la efectul final. Aceeași motivație subiacentă se

regăsește în rezervele exprimate cu privire la povestirile lui Hawthorne și la poezia lui Shelley. În acestea, Poe simte de fapt prezența unui cod non-sintagmatic: trăsăturile puternice, încă iluministe, ale acestor autori romantici îl determină pe Poe să le critice calitatea. Hawthorne îi apare „monoton", lipsit de efect („nu există nicio încercare de efect"), „ciudat, neoriginal", „prea îndrăgostit de alegorie" și, în același timp, vinovat de un „spirit nebun al metaforei".

> Shelley è a sua volta accusato di «anarchia poetica»;
>
> Dacă vreodată un muritor „și-a împrăștiat gândurile asupra exprimării", acela a fost *Shelley*. Dacă vreodată un poet a cântat – cum cântă o pasăre – cu seriozitate – impulsiv – cu abandon total – numai sieși – și pentru simpla bucurie a propriului cântec – acel poet a fost autorul cărții *„Planta sensibilă"*. În ceea ce privește arta – dincolo de ceea ce este instinctiv geniului – fie avea puțin, fie disprețuia totul. El disprețuia *cu adevărat* acea Regula care este o emanație a Legii, pentru că propriul său suflet era Legea în sine.

Această critică o precede pe cea conform căreia Shelley a scris rapso die care nu sunt poezii, ci „memorandumuri stenografice de poezii" (acuzația implicită este de întâmplare) și culminează în speranța unei arte capabile să îmbine instinctul cu Analiza, ghidată de o „voință aspră de a îmbina cum se cuvine și de a controla riguros totul": adică o artă cu o puternică minte sintagmatică.

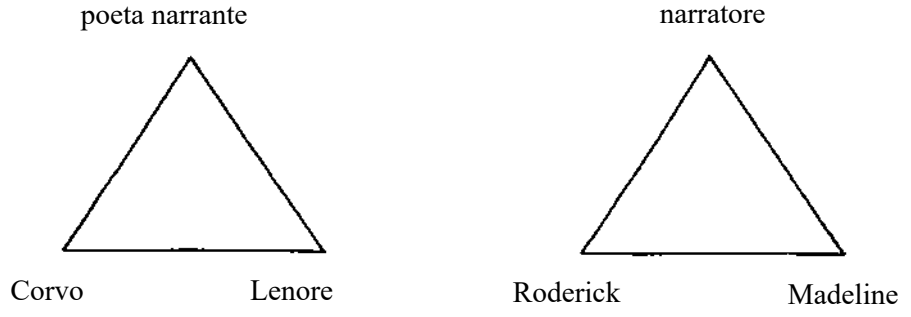
Aceeași alegere a unui cod sintagmatic îl conduce pe Poe la „inventarea" genului polițist, apoteoza textului algoritmic și geniul analitic al detectivului Dupin. Povestea de groază este, de asemenea, organizată conform unor „sintagme" care servesc drept profeții și produc „suspansul" și teroarea proprii genului. Dacă lui Poe îi lipsește o conștientizare tipologică precisă a codului sintagmatic, îi lipsește totuși o conștientizare coerentă a premiselor și implicațiilor sale, la care revine în mod repetat.

Estetica mult discutatei *Filosofii Compoziției* — adesea considerată o „falsitate" critică, o raționalizare *a posteriori* a unui proces compozițional atribuit paradoxal tocmai acelei inspirații și intuiții pe care Poe le detesta — apare astfel în realitate ca documentul unei logici culturale care îl pătrunde în întregime pe Poe, jurnalul coerent al unei aventuri semiotice ce reflectă și „justifică" întregul curs al macrotextului autorului.

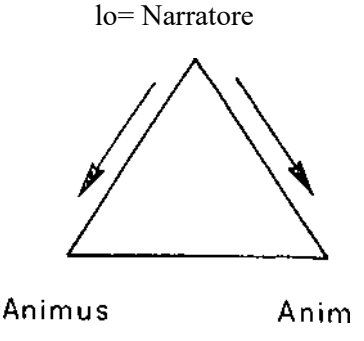
2. *Structuri implicite*

Dacă Poe descrie în *Filosofia compoziției* un cod cultural în care se recunoaște prin autoanaliză, fără a-i da un nume specific (dimpotrivă, prezentându-l drept codul poetic *tout court) ,* în același timp, implicit, el este „vorbit" de „constrângeri semiotice" care rămân dincolo chiar și de o autoanaliză critică lucidă . Comune producției sale eseistice, narative și poetice , aceste structuri revin cu o persistență care le face esențiale într-o analiză a sistemului semiotic al lui Poe.

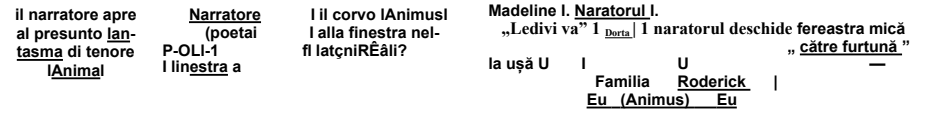
Corbul dezvăluie, la nivelul structurii sale profunde, un model care trimite, de exemplu, la una dintre cele mai faimoase povestiri ale lui Poe, *Prăbușirea Casei Usher,* ușor de evidențiat printr-un triunghi compozițional ce se repetă aproape identic:



Jocul de dedublare al naratorului este similar în ambele texte, proiectându-și animusul în Roderick sau în corb, iar anima sa, „îndepărtată" dincolo de moarte, în Madeline sau Lenore, martoră la „întoarcerea" acesteia din urmă. Această structură poate fi reprezentată astfel:



Situația descrisă în *Corbul și* eseul aferent este foarte asemănătoare cu cea din scena finală a poveștii, în care Madeline dă buzna în camera naratoarei pentru a-și învălui fratele geamăn în îmbrățișarea ei mortală. Acțiunea are loc, atât în poveste, cât și în poem, în camera naratoarei, a cărei „frontieră" cu exteriorul – în ambele texte o noapte furtunoasă – este marcată de două ori de o ușă și de o fereastră:



Situația apare similar în cele două texte, cu o singură schimbare între ușă și fereastră: în primul caz, ușa este deschisă de narator către vid, la fel ca și fereastra în al doilea; în *Corbul* , corbul intră pe fereastră, în timp ce în *Căderea,* Madeline „reînviată" intră pe ușă. Deschiderea ambiguă a ușii sau a ferestrei, care în ambele cazuri precede deschiderea adevăratei frontiere, ne permite să înțelegem mai bine interschimbabilitatea situațiilor.

Relevanța psiho-simbolică ce reiese din spatele modelării spațiale identificate implică o „semioză a inconștientului" care ar depăși limitele acestei comunicări. Ca să dăm doar un indiciu, triunghiul dialecticii ego/Animus/Anima s-ar estompa într-o structură mai generală, profundă, a „sfârșitului timpului", adică a *căderii* sau *înghițirii, care afectează întregul macrotext al lui Poe. Dacă* în unele texte această structură „devine feminizată" în figurări ale Animei, care devine apoi înghițire (ca în *Cădere),* sau „a fi pietrificată" (ca în *Corbul),* în altele apare mai clar ca un „ mecanism de ceasornic", ca în celebrul *Groapă și Pendul,* care nu mai sunt legate de figurările feminine. Acestea din urmă, de altfel, apar adesea ca „ceasuri biologice": acesta este cazul lui Madeline, echivalentul casei, destinată să se prăbușească de la început.

Regimurile și schemele simbolice conforme cu teoria *frumuseții triste* generează aceste structuri. Dincolo de binecunoscuta interpretare oedipiană a lui Bonaparte de către Freud, care plasează *Căderea* în ciclul „morții mamei vii", contribuțiile lui Propp în *Rădăcinile istorice ale basmelor* și Ez/z'po *în lumina folclorului,* precum și alte ipoteze antropologice , cum ar fi sintaxa simbolicului din *Structurile antropologice ale imaginarului de Gilbert*

Durand , ar clarifica sensul acestor constante și semnificațiile lor combinatorii. În acest context, spațiul camerei, în care erupe angoasa sau moartea, ca în *Corbul* și *Căderea,* pare a fi o funcție recurentă a unei ordini - *simbolice radical* diurne (conform clasificării lui Durand), incapabilă să integreze sau să „eufemizeze" *nocturnul,* timpul, „căderea" și moartea. Schemele nocturne pozitive ale „containerului" protector și ale ciclicității sunt negative prin polarizarea diurnă excesivă. Astfel, camera, casa-castel, celula, fântâna, cala unei nave, devin recipiente insuportabile, locuri ale morții, sufocării, claustrofobiei , culminând cu obsesia pentru sicriu și îngroparea celor vii. În același timp, natura ciclică devine „demonizată", implicând personaje feminine care „învie" sau se „transpun" în alte femei (gândiți-vă la *Ligeia* sau *Morella)* conform modalităților unui vampirism simbolic încărcat de groază. Timpul este cel care devine spațiu și mișcare la Poe, cel care „vorbește " intriga, fabula și modelul. De-a lungul axei acestei semioze a timpului, *Corbul* se referă apoi la *Cădere,* așa cum *Căderea* la *William Wilson* (compusă în același an 1839) și la *Masca Morții Roșii* (1842): o analiză paralelă a referințelor iconice, a sintagmelor verbale și structurale recurente în cele trei povestiri ar dezvălui o tulpină genetică comună.

Printre datoriile teoretice față de Poe pe care o istorie a semioticii în literatura americană ar trebui să le studieze, cea a lui Eliot iese în evidență, în special opera critică timpurie a lui Eliot. Această datorie trebuie cu siguranță privită într-un context de influențe diverse și multiple, uneori concurente și dificil de deslușit, dar nu este mai puțin relevantă pentru asta, în ciuda rezervelor lui Eliot cu privire la poezia lui Poe. Eliot pare să împărtășească multe premise estetice cu autorul Filosofiei *compoziției* , de la convingerea că „se poate spune că arta se apropie de condiția științei" până la „depersonalizarea" artei, care pare să influențeze celebra sa definiție a minții poetului, în *Tradiție și povești individuale,* ca „o fărâmă de platină", un catalizator (și nu o componentă) a unei reacții chimice între materiale culturale și antropologice . Eliot este de acord cu Poe în dorința sa pentru o artă „profesionistă" versus o „adorație a inspirației" *(„Profesională... sau", Egoistul,* aprilie 1918) și în respingerea intereselor extra-artistice, care, în opinia sa, au dominat literatura engleză în epoca victoriană. Chiar și conceptele de „sensibilitate unificată" și „analiză și comparație", pe care Eliot le plasează la baza metodei sale critice, fac trimitere, pe de o parte, la „pasiunea analitică" a lui Poe și, pe de altă parte, la un sentiment de relație, de „conjuncție", care își găsește confirmarea în concepția sa despre moștenirea artistică ca organism global pe care fiecare contribuție individuală îl amplifică și îl modifică în întregime.

ROSALBA CAMPRA

VERSIMILARITATE ȘI SINTAXĂ ÎN POVESTEA FANTASTICĂ: CONSTRUCȚIA CA SENS

1. Fiecare text narativ cere credulitatea cititorului sau, dacă preferați, complicitate: cere recunoașterea „adevărului" ficțiunii . De aici apare problema verosimilității, o dezbatere despre care este mult mai veche decât cea a fantasticului, întrucât, indiferent dacă avem de-a face cu texte fantastice sau realiste, suntem în prezența, în orice caz, a unei stipulări de referențialitate. Chiar dacă aceste texte nu se referă la un referent - acesta s-ar putea să nu existe -, ele afirmă totuși o lume a semnificațiilor. Această lume este ceea ce textul propune ca propriul său adevăr, guvernat de anumite convenții. Convențiile constituie sistemul realității în care sunt înscrise operele individuale: cititorul recunoaște, în fiecare caz particular, sistemul la care se referă, ceea ce face posibilă lectura (') . Tipul de credulitate - de complicitate - necesar din când în când nu este același. Dacă cititorul nu este capabil să determine strategia corectă de lectură pentru un anumit text , nu va ști ce fel de realitate îl așteaptă la pagina următoare: evident, competența pentru *Madame Bovary* este diferită de cea pentru *Dracula.* Pe de altă parte, timpul redistribuie și suprapune sisteme. Lectura pe care o facem astăzi despre *Miracolele lui Berceo* nu este cea din momentul producerii sale: astăzi era doar literatură, pe atunci *exemplutn.*

Realitatea fantasticului, considerat ca gen, organizat după convenții specifice, răspunde unor reguli de verosimilitate diferite de cele care stau la baza unui text realist. Citind o povestire fantastică, se urmează o strategie de lectură ce implică acceptarea evenimentului „improbabil": legea genului este încălcarea. Încălcarea evidențiată în fantastic este un scandal pentru rațiune: aceasta recunoaște existența a două ordini ireconciliabile și, ulterior, se vede obligată – fără a putea interveni câtuși de puțin – să le recunoască suprapunerea. Visele dobândesc aceeași profunzime ca viața trează și acționează în consecință, morții se întorc pentru a răzbuna afronturile reale sau imaginare, statuile se îndrăgostesc de ființe umane și le țin într-o

îmbrățișare mortală, sinele se desparte în două, direcționalitatea timpului dispare, nenumărate spații coincid în același punct... Granițele dintre neînsuflețit/însuflețit, concret/abstract, sine/altul etc. se prăbușesc brusc ( ). Această transgresare a limitelor la nivel semantic caracterizează fantezia tradițională: majoritatea - dacă nu toate - textele din secolul trecut și din prima jumătate a secolului al XX-lea aparținând acestui gen îi aparțin - datorită prezenței vampirilor, dublurilor, fantomelor și vârcolacilor, aproape toți înzestrați cu cele mai variate perversiuni ('). Literatura fantastică contemporană și-a mutat axa spre un alt nivel: odată ce capacitatea scandaloasă a temelor fantastice a fost epuizată sau parțial consumată, încălcarea se exprimă printr-un anumit tip de ruptură în organizarea conținutului - nu neapărat fantastic - adică la nivel sintactic . Ceea ce face o poveste fantastică nu mai este apariția bruscă a fantomelor, ci mai degrabă lipsa irezolvabilă a conexiunilor dintre diferite elemente ale realității.

2. Fiecare text literar, ca ficțiune, presupune un proces de selecție a posibilelor (††). Povestirea își creează propriul conținut – o pseudo-totalitate – din care doar o parte este manifestă. „Adevărul" povestirii derivă din ceea ce organizatorul său a vrut – sau a putut – să arate. Cititorul poate presupune acest adevăr total, dar nu îl posedă, iar parțialitatea la care are acces este supusă unei ordini pe care nu a ales -o ‡‡( ). Ordinea și selecția sunt posibilitatea unei cunoașteri care se comunică cititorului. În basmul fantastic, acest proces literar general se prezintă cu caracteristici particulare, creând mari zone de interpretabilitate: lacunele sale – evenimente, motivații, cuvinte – sunt spațiul pentru o probabilă distorsiune a realității.

Din această perspectivă, putem analiza articularea funcțiilor în basmul fantastic. În acest gen, asistăm la proliferarea elementelor de natură pur indicativă (descriere, denumire) al căror impact asupra dezvoltării faptelor este minim sau chiar inexistent. Acestea nu par să joace niciun alt rol decât acela de a face evenimentele să devină realitate, adică de a crea iluzia realității, grație faptului că se referă, sau pretind că se referă, la lumea

---

††nefantastice ca temă și ale căror secvențe sunt complet articulate scapă includerii în gen. Dar fantasticul operează și prin mecanisme mai puțin evidente. Sistemul de realitate al textului este

‡‡Crește posibilitatea identificării motivațiilor care guvernează evenimentele : acestea răspund unor convenții literare care, la rândul lor,

extratextuală (§§* * ***). Secvențe de acest tip pot fi însă identificate și în textele realiste . Mult mai caracteristică, în basmul fantastic, este lipsa unor secvențe întregi care să fie nu doar utile, ci și necesare acțiunii. Această - deficiență nu se rezolvă cu o explicație finală — așa cum se întâmplă în romanul polițist — ci rămâne ca o cutie goală, chiar și după ce povestea a ajuns la sfârșit. *Aura* (1962), de Carlos Fuentes (†††), prezintă — sau poate doar pare să prezinte — un caz de dedublare . Bătrâna doamnă Consuelo locuiește cu nepoata ei, frumoasa Aura, de care Felipe Monteró se îndrăgostește. El descoperă adevărul când o rază bruscă de lună luminează femeia pe care o ține în brațe: imaginea tinerească a Aurei s-a transformat în corpul ridat al bătrânei, fata nu este nimic mai mult decât o dublură emanată de Consuelo pentru a-l înșela. S-a transformat ea? În cele din urmă, nimic nu ne poate autoriza să afirmăm acest lucru cu certitudine; poate că, într-un mod nediabolic, o persoană a fost înlocuită de cealaltă. Obscuritatea care precede descoperirea corespunde unui gol din narațiune care ne împiedică să dăm un nume neechivoc secvenței: transformare sau substituție? O funcție esențială sensului rămâne să lipsească.

semnificativ. Acest dezechilibru poate fi corectat printr-o motivație sintagmatică, care explică, în cursul poveștii în sine, regula la care răspund evenimentele din acel univers dat. Science fiction-ul este un exemplu de motivație sintagmatică: faptele nu se încadrează în nicio paradigmă cunoscută, ci aceasta este stabilită *ex novo,* ca regulă generală a unei lumi îndepărtate de cititor atât în spațiu (alte sisteme galactice), cât și în timp (viitorul). În alte cazuri, absența unei paradigme este ireductibilă: faptele nu se încadrează implicit într-o normă generală, nici textul nu își propune sintagmatic propria normă specifică. Secvențele, luate izolat sau în totalitatea lor, sunt a-paradigmatice și a-sintagmatice. Fantasticul este generat de această lipsă particulară. În *Verano* (1974) de Julio Cortázar (‡‡‡

---

§§ Cele de mai sus ar putea duce la presupunerea că o poveste

***acoperă și alte aspecte de natură psihologică, morală, socială etc., adică externe textului și variabile din punct de vedere istoric (8). Faptele care implicit

†††aderă la convenții și se încadrează într-o paradigmă, atât într-un sens netradițional

‡‡‡- Povestea fantastică se prezintă, în general, ca o enigmă.

§§§ **** †††† ‡‡‡‡ §§§§), lipsa unei referințe paradigmatice este fantezia suficientă a poveștii, întrucât orice altceva este plasat semantic pe un plan de non-contradicție, iar secvențele absente nu au nicio funcție cardinală. Povestea se reduce la prezența inexplicabilă a unui cal care pare să vrea să intre în casă. Paradigma realității în care trăiesc personajele implică absența cailor în acel loc și, mai ales, a cailor înzestrați cu o voință amenințătoare. Imposibilitatea de a găsi o explicație, de a referi la o normă un fenomen care este în sine banal , creează suspiciunea unui alt plan al realității și, prin urmare, teroare. La absența fundamentală a unei paradigme se adaugă golul creat de o secvență lipsă: nu vom ști dacă, în cele din urmă, calul a intrat sau nu în casă în timpul nopții prin ușa lăsată deschisă - din neatenție sau intenționat? - de o fetiță care stătea cu protagoniștii. Secretă - de nedemonstrat - complicitate cu cauzele secrete ale fricii?

paradigmă o realitate tulburătoare, dar o ultimă adăugire pune totul din nou sub semnul întrebării (“). În *Tlon Uqbar Orbis Tertius (1944)* (* [2]), naratorul găsește într-un exemplar anormal al Ciclopaediei *anglo- americane* o referință la misterioasa civilizație Uqbar și miturile sale, situate în ținuturile imaginare ale lui Tlon. După îndelungi cercetări, într-o zi, naratorul descoperă întâmplător că totul – filozofiile, limbile și literaturile lui Tlon, obiecte reproductibile prin imaginație – nu este altceva decât o invenție, dezvoltată de-a lungul secolelor de o societate secretă. Misterul pare rezolvat, dar dintr-o dată limbile fictive ale lui Tlon, obiectele sale inexistente, încep să invadeze pământul, într-adevăr, Pământul însuși devine Tlon.

Dacă în *Tlon Uqbar Orbis Tertius* al doilea final îl anulează pe primul, reintroducând dezordinea unei lumi imaginare care se suprapune cu realitatea, în *Curtea în flăcări* (1937) de John Dickson Carr ([3]) finalurile

---

§§§Ca toate celelalte tipuri de povestiri care au un puzzle la baza acțiunii (roman polițist, roman de spadă etc.), rezolvarea sa

****are o natură regresivă ([10]). Dar ce distinge dizolvarea

††††regresiv în fantastic este că poate rămâne deschis sau poate face

‡‡‡‡coexistă două finaluri contradictorii, dar la fel de coerente în logica povestirii, sau repropun, cu o mișcare înapoi, squi-ul

§§§§broșura inițială. Tipice pentru această ultimă soluție sunt poveștile lui Bor

succesive coexistă: în funcție de alegerea unuia sau a celuilalt, romanul se încadrează în genul polițist sau în cel fantastic. Cu excepția cazului în care, urmându-l pe Todorov, considerăm că tocmai imposibilitatea de a decide între cele două soluții definește textul ca fiind fantastic ([14]). O serie de evenimente stranii - cadavre care dispar, femei care trec prin pereți - este explicată mai întâi conform unei logici raționale: jocuri de oglinzi, pasaje secrete. Explicația ulterioară, la fel de coerentă, o atribuie pe prima complicității personajului care a formulat-o și care a făcut-o doar pentru a abate suspiciunile. Al doilea final ne introduce într-o lume a vrăjitoriei și a reîncarnării, dar cea care formulează această explicație fantastică este personajul care se definește ca vrăjitoare. Astfel, cititorului îi rămâne o a treia posibilitate: o lume a nebuniei și a halucinațiilor. În timp ce în genul polițist, finalurile succesive sunt exclusive — persoana inițial identificată drept vinovată se dovedește a fi nevinovată, iar adevăratul vinovat este demascat — în fantezie, alegerea dintre cele două finaluri nu este înscrisă textual: incertitudinea devine un sistem.

În finalurile inverse și duble, o rezoluție, chiar dacă nu concludentă - întrucât relansează enigma sau oferă două soluții contradictorii la fel de valide - este totuși oferită cititorului. *Las armas secretas (1964) (* [15]) de Cortázar propune un alt tip de rezoluție fantastică: situația finală rămâne deschisă, este întreruptă înainte de a ajunge la răspunsul la toate întrebările apărute. Pierre, îndrăgostit de tânăra Michèle, este din ce în ce mai asaltat de amintiri pe care nu le poate lega de experiențele trecute : fragmente de cântece într-o altă limbă, amintirea unei case din Enghien, imaginea unui covor de frunze uscate care pare să- i devoreze fața, o pușcă cu două țevi... La aceste amintiri stranii se adaugă momente de agresivitate inexplicabilă față de fată, care sporesc anxietatea lui Pierre. Rămasă singură la țară cu Pierre și speriată de comportamentul său, Michèle își cheamă în ajutor prietenii Roland și Babette. În conversația dintre Roland și Babette, în timp ce se îndreaptă spre casa de la țară, se dezvăluie că frica fetei provine din faptul că a descoperit în Pierre comportamentul, expresiile și chiar aspectul fizic al unui soldat german care o violase în timpul ocupației, la Enghien, și care a fost ulterior executat de Roland și alți tovarăși - într-o pădure, cu o pușcă de vânătoare. Misterul amintirilor lui Pierre este dezvăluit dacă acceptăm reîncarnarea unei amintiri rătăcitoare și răzbunătoare, dar povestea actuală

rămâne neterminată : pe cine sau ce vor găsi Roland și Babette în casa lui Michèle? Oare suprapunerea dintre cele două identități - Pierre și soldatul german - a fost complet realizată și violența și moartea și-au urmat cursul?

Echilibrul pe care fiecare poveste încearcă să-l recreeze, stabil și complet ca la începutul acțiunii, înainte ca un eveniment straniu să vină să-l perturbe, nu este restabilit: incomplet, dublu, invers, rezoluția basmului fantastic nu face altceva decât să confirme un dezechilibru.

5. Ordinea și selecția sunt atribuibile persoanei care, conform - convenției textuale, transmite povestea: naratorul. O tipologie a naratorului în basmul fantastic nu a fost încă definită, în special în raport cu aspectele organizatorice ale poveștii. Deficiențele din narațiune sunt în realitate lacune narative. Naratorul este cel care alege ce trebuie spus și în ce progresie. Dar el poate alege doar ceea ce aparține cunoașterii sale: uneori adevărul este cunoscut de personaj, dar nu de narator, alteori se întâmplă contrariul, alteori din nou adevărul lipsește pentru că nu există ([16]).

Din această perspectivă, definiția naratorului ca „eu" – narațiune personală – sau ca simplă funcție de transmitere a evenimentelor – narațiune impersonală – capătă o importanță deosebită. Termenii „personal" și „impersonal" nu sunt echivalenți cu conceptele de subiectivitate și obiectivitate, chiar dacă se suprapun parțial cu acestea. Uneori, narațiunea personală poate fi, sau pretinde a fi , obiectivă, în timp ce inversul pare mai puțin fezabil. Pe de altă parte, narațiunea personală nu coincide neapărat cu participarea la evenimente – ca protagonist, ca martor – ci pur și simplu clasifică vocea care transmite povestea ca fiind cea a unui „eu". Narațiunea, în acest caz, este atribuită unei ființe de natură analoagă, dacă nu identică, cu cea a personajelor și a destinatarului. El este cel care spune povestea. În cazul narațiunii impersonale, însă, povestea însăși este cea spusă, printr-o voce neatribuibilă, a cărei veridicitate, prin convenție, nu poate fi pusă la îndoială . Doar dacă, jucându-se cu convențiile – care face parte și ea din convenții – toate cărțile sunt reamestecate. Narațiunea personală deschide o marjă mult mai largă de interpretare: eul poate avea întotdeauna un interes personal în a ascunde informații despre sine sau, în cazul eului protagonist al poveștii, poate fi incapabil să îmbrățișeze realitatea în care se află implicat. Deficiențele, lacunele sunt astfel cumva justificate : ele răspund unui criteriu de verosimilitate în focalizare . Într-o propunere compatibilă cu limitele

eului și posibilitățile sale de cunoaștere, sunt enunțate doar evenimentele pe care este capabil să le perceapă .

În narațiunea impersonală, deficiențele nu mai sunt direct atribuibile unei viziuni neapărat reduse asupra evenimentelor. Chiar și aici, însă, pot persista lacune și ambiguități. Această incompletitudine poate fi legată de problemele de focalizare , prin care, în ciuda impersonalității, cititorului i se oferă același grad de cunoaștere a unui personaj. Însă această reducere, nerăspunzând unei nevoi de verosimilitate - prin convenție, vocea narativă impersonală poate fi omniscientă - dezvăluie, dincolo de dificultatea personajului de a cunoaște, necognoscibilitatea intrinsecă.
a faptelor. Caracterizările personale și impersonale ale naratorului sunt, așadar, inseparabile de nivelurile semantic și sintactic: vocea naratorului generează și sensul fantastic al poveștii.

6. Licăririle lăsate de narator (conexiuni deschise, motivații ascunse sau inexistente, mărturii mai mult sau mai puțin incerte) sunt marja care creează în fantastic posibilitatea unei atitudini complice din partea cititorului. Paradoxal, ele fac evenimentul fantastic credibil deoarece îl prezintă nu ca imaginea unei experiențe, ci a ignoranței: evenimentul este posibil pentru că nu s-a manifestat în mod neechivoc și, prin urmare, poate fi fie acceptat, fie negat. Linia de demarcație dintre fantastic și realism, dintre fantastic și minunat, este trasată în acel vid pe care cititorul îl umple cu libertatea sa. Realismul și minunatul nu cunosc deschideri; ambele fac parte din paradigme în care fiecare element își găsește locul. Apelul la complicitatea cititorului care formulează fantasticul este solicitarea vidului: spațiul care trebuie umplut nu cu formulele experimentării literare, ci cu participarea reală la construirea unui adevăr. Este fascinația zonelor de umbră ale propriei experiențe a cititorului. În acel gol, o explicație rațională se poate suprapune cu una care nu este sau, mai periculos, se poate manifesta imposibilitatea unei explicații: deschiderea în compactitatea narațiunii devine un abis. Estetica contrastului care a prevalat în secolul trecut a oferit totuși, chiar și în cadrul destabilizării, o marjă de siguranță. Nivelul semantic ar putea părea contradictoriu , dar era totuși „plin” de sens. Vampirul, dacă este real, poate fi combătut; o țeapă care trebuie înfiptă în inimă sau un glonț de argint, arma există pentru a

alunga teroarea care s-a strecurat în viața de zi cu zi. Vampirul - fantoma, dublul - are un spațiu care se suprapune cu un alt spațiu deja ocupat și se luptă să -l submineze, dar are slăbiciunea vizibilului: cumva poate fi - cunoscut. În basmul fantastic de astăzi, această siguranță minimă tinde să fie înlocuită de lipsa unui dușman. Nu mai este vorba de luptă, ci de imposibilitatea de a explica ceva despre care nici măcar nu știm dacă s-a întâmplat. Într-o lume complet „naturală", înscrisă într-un...
Odată ce a fost creat un sistem identificabil al realității, se deschide abisul lipsei de sens. Eroul fantastic nu mai are nicio șansă de luptă; în fața lui se află neantul: un semn de întrebare. Mult mai captivant, mult mai fantastic decât o legiune de fantome.

(') Despre conceptul de convenții ca reguli care stabilesc tipul de „adevăr" ce trebuie acceptat în funcție de genuri, vezi C. SEGRE, SV, *Finzione,* în «Enciclopedia Einaudi», Torino , 1979.

(2) Pentru o tratare mai generală a problemei, vezi R. CAMPRA, *Fantasticul: o izotopie a transgresiunii,* în curs de apariție în «Strumenti Critici», 1981.

(3) Despre aspectele sexualității perverse în fantezie, vezi T. TODOROV, *Introduction à la litlérafure fanlastique,* Paris, Seuil, 1970 (trail, it. *La letteratura fantastica,* Milano, Gar zanti, 1977).

C) Despre teoria „lumilor posibile" în literatură, vezi U. Eco, *Lector in fabula,* Milano, Bompiani, 1979, în special cap. 8.

(J) Experimentele de tipul celor încercate de Cortazar în *Rayuela* (traducere italiană: *Jocul lumii,* Torino, Einaudi, 1969) — în care cititorul poate alege sau nu anumite capitole și în ce ordine — fac parte dintr-un alt tip de problemă, care depășește limitele acestei lucrări.

(6) Despre funcțiile și rolul transformator pe care unele dintre ele îl pot juca, vezi R. BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale des récits,* în «Communications», 8, Paris, 1966 (trad. it. *Introduction to the structural analysis of stories,* în AA.VV., *L'analyse del racconto ,* Milano, Bompiani, 1969) și *L'effet de réel,* în «Communications», 11, Paris, 1968.

(') Acesta. trans. *Aura,* Milano, Feltrinelli, 1964.

(*) Despre motivație ca o convenție literară, vezi G. GENETTE, *Vraisemblable et motivation,* în «Communications», 11, Paris, 1968 (traducere italiană: *Verisimilitude and motivation,* în «Figure II», Torino, Einaudi, 1972).

(') Acesta. trans. *Vara,* în „Ottaedro", Torino, Einaudi, 1979.

(I0) Preiau termenul „disoluție regresivă" de la B. TOMASEVSKIJ, *Sjuzetnoe postroenie,* în «Teorija literatury. Poetika», Moscova, Leningrad, 1928 (traducere italiană: *Construcția intrigii,* în *Teoria della letteratura,* Milano, Feltrinelli, 1978, p. 188).

(") Acest tip de structură a fost analizat de C. ACUTIS în eseul său *Borges, scriitor colonial,* în «Nuovi Argomenti», 47-48, Milano, 1975; acum în AA.W., *Terra America (* editat de A. Morino), Torino, La Rosa, 1979.

C 2) Traducere italiană. *Tlòn Uqber Urbis Tertius,* în *Finzioni,* Torino, Einaudi, 1967.

(u) Trad. it. *Teroare la castel,* Roma, Casini, 1937.

(M) Despre ezitare ca element constitutiv al fantasticului, vezi T. TODOROV, *op. cit.,* pp. 34, 43 ale traducerii italiene.

(15) Trad. it. *Armele secrete,* în *Bestiar,* Torino, Einaudi, 1965.

(·4) Uneori, lipsa de cunoaștere este mai simplu descrisă ca o lipsă de recunoaștere . Ne aflăm atunci în prezența unui alt fenomen textual: mecanismele striației.

SIMONETTA SALVESTRONI

PROCESE COMUNICATIVE ȘI AUTOCOMUNICATIVE ÎN JURNALELE DE RĂZBOI

Așa cum au subliniat unii cercetători sovietici - în special Lotman, Bachtin, Vygotskij (') - procesul de autocomunicare care are loc prin adresarea la sine prin texte, discursuri, raționamente, este un fapt esențial nu numai pentru psihologie, ci și pentru istoria culturii.

Transmiterea unui mesaj nu către o altă persoană, ci către sine însuși, atunci când nu se reduce la o pură funcție mnemonică, produce o creștere și o

transformare calitativă a informației, care reorganizează personalitatea și o conectează la o vastă gamă de funcții culturale , la sentimentul propriei individualități necesar omului în anumite tipuri de cultură, la autoidentificare, la autopsihoterapie.

În domeniul literar, genurile jurnal și autobiografie îndeplinesc o funcție similară, deși mai complexă. În acest caz, procesul comunicativ se dezvoltă simultan în două direcții diferite: *I-HE,* unde eu sunt subiectul transmiterii (autorul), iar HE este destinatarul altul decât emițătorul (publicul), și I-Eu, unde emițătorul și destinatarul coincid.

Un exemplu deosebit de interesant în acest sens îl reprezintă jurnalele de război, unde interacțiunea cu destinatarul este complexă și variată . Aproape toate scrise între secolele al XV-lea și al XVIII-lea, pe măsură ce evenimentele se desfășurau , jurnalele și mărturiile intelectualilor italieni chemați pe front provin din motivații multiple și interconectate.

„Utilizarea publică" – departe de a fi garantată de precaritatea situației și amânată în orice caz până la sfârșitul conflictului – nu este exclusă . Într-adevăr, nevoia de a fi martor, atât față de cei care o împărtășesc, cât și față de cei care rămân sau vor rămâne neatinși, la evenimentele excepționale ale războiului este aproape întotdeauna o componentă primordială.

Totuși, alte funcții care se dezvoltă în relația exclusivă dintre un emițător „eu" și un destinatar „eu" care, paradoxal, se identifică doar parțial unul cu celălalt nu sunt mai puțin relevante sau valoroase.

După cum a subliniat recent Lotman, „avantajul colectiv al participanților la actul comunicativ este produs de non-identitatea modelelor sub a căror formă lumea exterioară se reflectă în conștiința lor" ([2]). Utilitatea partenerului în comunicare constă, așadar, tocmai în faptul că el este altul.

Atunci când analizăm genul autobiografic și, într-un sens mai larg, procesele autocomunicative, trebuie să ținem cont însă de faptul că orice - mecanism de gândire, și cu atât mai mult intelectul uman, trebuie - conform lui Lotman - „să posede (într-o schemă minimală) *cel puțin* o structură dialogică (bilingă)" ([3]) și că „esența personalității poate fi considerată ca un sortiment individual de coduri social semnificative " ([4]). Pornind de la aceste premise putem spune că în *sistemul I-I,* în timp ce depozitarul informației rămâne același, mesajul este cel care este reformulat, care capătă noi semnificații, care permite individului o nouă orientare a propriei esențe interioare.

A scrie despre sine adresându-se celorlalți și despre sine înseamnă, de

fapt, stabilirea unei relații dialogice cu propriul „eu", detașându-se temporar de sine pentru a se observa pe sine ca obiect. Acesta este un proces evidențiat cu extremă claritate de Bakhtin în eseul său despre cronotop: „Chiar dacă el (autorul) a creat o autobiografie sau o confesiune absolut veridică - scrie el în 1973 - el însuși, în măsura în care a creat-o, rămâne în afara lumii înfățișate în ea. Dacă povestesc (sau scriu) despre un eveniment care tocmai mi s-a întâmplat, eu, *în măsura în care îl povestesc* (sau îl scriu), mă aflu deja în afara spațiului-timp în care a avut loc acel eveniment. Identificarea absolută a „eului" meu cu „eul" despre care povestesc este imposibilă, la fel cum este imposibil să te ridici trăgându-te de păr" ([5]).

În genul autobiografic avem, așadar, un autor „eu" (extern operei) care transmite mesajul, un personaj „eu" care se află la un alt nivel semantic față de autor (adică vorbește și se mișcă ca participant la viața reprezentată, este creat și nu creatorul) și, în final, un destinatar „eu", care se află la același nivel cu emițătorul și care nu primește mesajul inițial, care în acest caz ar fi complet redundant, ci mai degrabă o informație suplimentară. Tocmai între primul și al treilea „eu", grație medierii asigurate de personajul „eu" în cadrul „mecanismului puternic și dialectic de căutare a adevărului" ([6]) constituit de textul artistic, se dezvoltă acea relație conflictuală fructuoasă, acel dialog între două conștiințe și viziuni despre lume care aparțin aceluiași popor, dar nu sunt în întregime coincidente, ceea ce permite o îmbogățire și o reorganizare a propriei personalități.

Procesul autocomunicativ, care stă la baza autobiografiei tocmai datorită posibilităților pe care le oferă individului de a reproduce realitatea eului său, de a o recrea alegând unghiul din care să se prezinte ca personaj, spațiul, timpul, evenimentele dintre multiplele experiențe în care să-l plaseze, este un mecanism extrem de complex, capabil să se dezvolte în direcții diferite și uneori antitetice.

I Numeroasele jurnale scrise în timpul și după Primul Război Mondial sunt expresia unei nevoi colective care i-a unit nu doar pe intelectualii de pe front, ci aproape pe toți cei care știau să citească și să scrie.

Acestea diferă profund unele de altele, până la punctul în care oferă o experiență comună pe front și aceleași motive care duc la relatarea acesteia, imagini și motivații profund diferite și uneori antitetice.

Pe de o parte, jurnalul este un mijloc eficient de a aprofunda cunoașterea de sine în raport cu ceilalți și cu vremurile în care trăiește, de a-și

găsi și afirma identitatea și de a se orienta în lumea reală.

După cum scrie Maria Corti în *Principii della comunicazione letteraria , citându* -l pe Proust, dacă sinele permanent care se extinde de-a lungul - întregii noastre vieți este constituit de toate sinele noastre succesive, unul dintre obiectivele mesajelor textuale despre sine este „comunicarea dintre aceste «sine» succesive, dorința de a scăpa de anularea memorială a unor clipe irepetabile, rodul lotusului, soluția continuității interioare ([7])".

II Un jurnal poate oferi simultan și posibilitatea de a scăpa de angoasa și limitele realității, adică de a corecta, prin filtre și soluții iscusite, până când o viață inadecvată nevoilor ideale devine satisfăcătoare. Sau, din nou, la bărbați precum Emilio Lussu și Piero Jahier, mărturia-jurnal apare din nevoia de a oferi un model exemplar prin ei înșiși și comportamentul lor.

Uneori distincte, aceste motivații sunt mai des împletite în memorialele de război într-un joc dialectic bogat și multilateral .

În final, în contextul unei realități supuse unor reguli riguroase și unor modele comportamentale impuse de sus, dar caracterizate și de încălcări senzaționale, anomalii și dezordine, jurnalele constituie documente prețioase pentru o analiză semiotică a comportamentului, care cred că merită dezvoltată conform abordării teoretice date problemei de Lotman.

Printre numeroasele texte autobiografice despre Primul Război Mondial, „ *Cu mine şi cu trupele alpine"* de Piero Jahier și *„ Un an pe platou"* de Emilio Lussu sunt două opere deosebit de semnificative prin bogăția motivațiilor care le stau la baza, prin programele și textele comportamentale foarte diferite care le caracterizează, dar mai ales prin relațiile comunicative și autocomunicative complexe care se dezvoltă prin intermediul lor.

Spre deosebire de majoritatea jurnalelor, publicate după război și uneori chiar la mulți ani după ce au fost scrise, cartea lui Jahier a fost trimisă de autor în timpul înfrângerii de la Caporetto și a fost considerată pierdută timp de câteva luni. Din fericire, ajunsă la destinație, a fost publicată în revista „La Riviera Ligure" încă din ianuarie 1918.

Istoria manuscrisului – o colecție de notițe personale, poezii și maxime, mai degrabă decât un jurnal adevărat – mărturisește o dorință atât de stringentă de a-și vedea opera publicată, încât autorul a acceptat riscul de a o pierde în confuzia retragerii. În acest caz, nevoia de comunicare domină astfel asupra nevoii de autocomunicare, care, însă, după cum vom vedea,

joacă un rol departe de a fi secundar.

Încă de la primele pagini, cartea este caracterizată ca o căutare a constituției unui model exemplar care să fie oferit prin el însuși luptătorilor , dar și întregii națiuni, în vederea unui program de reînnoire care ar trebui să implice însăși societatea civilă. În acest sens, personajul Jahier își asumă un rol principal de mediator între Jahier autorul (emitentul operei) și Jahier destinatarul, care, prin intermediul protagonistului său, se poate observa din exterior, se poate corecta, își poate stabili reguli și programe de urmat pentru a face din sine și din experiența sa extraordinară un exemplu pentru ceilalți. De aici și formatul operei, în care narațiunea vieții de antrenament din spatele liniilor alternează cu maxime adresate de autor sieși, un proces educativ care trebuie să-i includă și pe cititori:

> Dar tu, amintește-ți să FACI BINELE CU DISPERARE. Dacă ar fi cu bucurie, cine n-ar face binele? ([K])

Sau:

> NU VEI CONVINGE — ceea ce este convins în tine. — Să aibă pantofii lor în noroi — Nu te așeza cât timp stau în picioare... ([9])

Sau din nou:

> *Profită în fiecare zi — de această claritate muribundă pe care a dat-o războiul (*°).*

În viața înfățișată, personajul se plasează în postura de educator-educat în raport cu soldații săi alpini. Sarcina sa este - scrie el - „să-și aducă soldații la lumină", „să le explice că *luptă* pentru un lucru măreț" (), să fie primul care oferă un exemplu de disciplină și sacrificiu. Dar marea descoperire, remarcată încă de la primele pagini și oferită cititorului ca o experiență exemplară, este procesul de învățare care are loc în el, Jahier, „ridicarea sa în nivel" prin contactul cu o cultură diferită, „redescoperind - scrie el - după confuzia atâtor cărți în prospețimea acestei noi umanități, sufletul său pur" ([12]).

Adoptând modelul de viață al maselor țărănești din munți, Jahier intenționează să îl retransmită prin intermediul jurnalului său-mărturie , îmbogățit de conștiința sa de intelectual conștient de motivele unui război drept.

Procesele comunicative și autocomunicative care se desfășoară în carte sunt, însă, mult mai complexe. În dialogul pe care autorul îl interacționează

cu sine însuși, destinatarul, prin intermediul eului personajului, apar contradicții și defecte în raport cu cadrul de pornire - adică modelul ale cărui forme reflectă lumea exterioară în conștiința emițătorului. În *Cu mine și cu alpinii,* elementul pe care destinatarul nu îl poate descifra folosind codul textului generat inițial în conștiința sa este o „întrebare chinuită care reapare" în timpul pauzelor din procesul de învățare al căpitanului Jahier sau chiar în timp ce „revede, una câte una, virtuțile" învățate de la soldații săi.

> Dacă războiul are o valoare morală - scrie Jahier - de a reeduca oamenii la sănătate, la blândețe, la dreptate, prin trecerea prin pedeapsa privațiunilor și distrugerii, de ce ar trebui cei care se aflau în privațiuni și blândețe și nu-și mai doreau nimic altceva decât sănătatea să poarte povara mai presus de toate? (B)

Și mai departe:

> DAR ACEST RĂZBOI — nici nu spuneți că e o lecție. — Distrugerea nu e o lecție. Cei mai buni mor, singurii care ar putea beneficia mor (,4).

Așa cum am spus anterior, citându-l pe Lotman, esența personalității poate „fi tratată ca un sortiment individual de coduri social semnificative". În acest caz, textul dezvăluie în personajul Jahier două modele ale lumii (ale acelui război și ale funcțiilor sale): primul, conștient și legat de motivele enunțate în jurnalul-mărturie, al doilea, mai implicit și sufocat , dar totuși prezent și în conflict cu primul.

Acum, tocmai detașându-se pentru a surprinde pe hârtie, selectând și reorganizându-le episoade, momente și gânduri din diferite părți ale vieții sale, Jahier, atât emițător, cât și destinatar al operei, se poate observa din exterior în diverse aspecte ale propriei personalități. În acest fel, destinatarul primește informații suplimentare față de cele pe care emițătorul a intenționat să le transmită, iar dialogul se dezvoltă între participanții la comunicare ale căror modele despre lume nu sunt identice, așa cum codurile care le organizează conștiința nu coincid.

„Întrebarea chinuitoare care revine" și înregistrarea detaliilor, cum ar fi pantofii de carton dați soldaților sau modul în care orașul a exploatat războiul, au implicații care, dacă ar fi explorate pe deplin, ar putea duce departe, chiar până la punctul de a inversa scenariul inițial. După cum notează naratorul, educația intervenționistă nu are nicio influență asupra trupelor alpine. Ceea ce soldații sunt capabili să-i ofere căpitanului lor este un model de viață care îl fascinează, dar care, chiar și prima sa întoarcere în orașele din spatele

liniilor, sugerează că este impracticabil în viața civilă.

Lipsit de puterea de a aprofunda pe deplin conflictul intern care stă la baza textului său autobiografic, Jahier îl rezolvă punând în prim-plan un element capabil să integreze atât primul, cât și al doilea model. Ceea ce rezistă rolului impus și acceptat de ofițer-tată nu este rolul educatorului și motivele valide ale intervenției, ci doar legătura de afecțiune cu trupele sale alpine.

Așa cum afirmă Lussu în introducere, *„Un an pe platou”* nu s-a născut ca un jurnal, ci ca o mărturie, anormală în comparație cu alte lucrări despre Marele Război, începând de la data la care a fost scrisă: primăvara anului 1937.

Pentru Lussu, ca și pentru mulți alți memorialiști, geneza textului autobiografic este, împletită cu alte motivații, o nevoie de a evada din angoasa și limitele realității. Situația este însă destul de particulară, deoarece în acest caz realitatea nesatisfăcătoare este cea a unei Europe aflate sub amenințarea nazismului, în care activitatea exilaților antifasciști italieni devine din ce în ce mai dificilă și mai puțin eficientă.

Dincolo de toate acestea, nevoia de evadare provine și dintr-o situație personală: din boala sa și din imobilitatea absolută la care Lussu este forțat în sanatoriul Clavadel-Davos. Scrierea despre război devine astfel un mijloc de a se transporta momentan într-o altă dimensiune, care a fost și rămâne fundamentală pentru experiența sa ca om. Revine în imagini scurte și aluzii de-a lungul scrierilor sale, chiar și în jurnalele personale nepublicate și în notițele pe care le-a făcut cu doar câteva luni înainte de moarte.

> Chiar și astăzi — scria Lussu în 1974 — visez soldații noștri, pe Carso, stând în picioare, atașați de sârma ghimpată înaltă, lăsați acolo ca niște cadavre [...]. Din aceste fapte rele, răspândite în armată de Ca' - Dorna, s-a născut chiar prima mea revoltă morală împotriva războiului și a clasei care îl provoacă.

În scrierea cărții *„Un an pe platou”,* nevoia unei evadări temporare se combină cu nevoia, la fel de autodeclarată, de a elibera aceste amintiri și de a clarifica o poveste care stă la baza dobândirii inițiale a conștiinței de clasă și a alegerilor politice ulterioare. Și în această carte de mărturii, autorul se adresează simultan unui cititor căruia dorește să-i ofere o experiență exemplară (într-un sens foarte diferit de cel al lui Jahier) și sieși însuși.

«Sunt amintiri personale rearanjate cât mai bine posibil», confirmă

Lussu, intercaland narațiunea cu fraze precum «Redact și recapitulez doar ceea ce mi-a rămas cel mai mult întipărit», «Trebuie să sar peste luni întregi și să mă opresc asupra unor episoade chiar și de câteva minute pe care le-am trăit intens» ([15]).

Comparativ cu cei care scriu pe loc, precum jurnaliștii Stuparich și Gadda, sau cu cei care au încă o viziune parțială asupra războiului abia început, precum Jahier în „ *Cu mine și trupele alpine"* , Lussu, la cincizeci de ani, are în mod firesc un avantaj temporal enorm.

Chiar dacă se limitează la memorii de război, operele autobiografice prezintă grade variate de aproximare sau distanță față de textele artistice, în funcție de forma aleasă de autor , ajungând adesea la coincidențe complete. Cineva care scrie un jurnal zi de zi selectează și reorganizează datele pe care le oferă realitatea, dar are, în comparație cu autorul unui roman, de exemplu, mult mai puțină libertate de alegere și organizare. Cineva care își amintește retrospectiv un eveniment încheiat , precum Lussu sau Comisso în *Zilele de Război* - sau care dă narațiunii experienței sale forma unei opere finalizate, precum Jahier - este, de asemenea, supus limitărilor impuse de evenimentele pe care le-a trăit. Romancierul, pe de altă parte, poate face personajele să trăiască sau să moară după bunul plac și să le plaseze în spațiul și timpul pe care le doresc. În timp ce unele elemente ale textului autobiografic sunt, așadar, fixe, deja date de la bun început, libertatea și alegerea se reduc la modul în care acestea sunt selectate și organizate, ceea ce are totuși o importanță enormă.

În construcția textului artistic — autobiografic sau non- autobiografic — intră în joc un proces de aprofundare cognitivă care prezintă — mi se pare — unele afinități cu procesele creativo-imaginative necesare progresului științific, așa cum sunt descrise și prezentate de Norwood Hanson în cartea *Modele ale descoperirii științifice.*

Un exemplu interesant în acest sens este procedura, analizată de Hanson, care l-a determinat pe Kepler să raționeze pe baza datelor disponibile, observându-le din diverse perspective posibile, și să le reorganizeze într-un model inteligibil, până la punctul de a intra în conflict cu cele dominante timp de secole: adică, până la punctul de a respinge circularitatea orbitei planetelor pentru a demonstra elipticitatea celei a lui Marte ([16]).

«Kepler – scrie în acest sens un alt filosof al științei, Butterfield – era ca

un copil care, după ce a cules niște flori sălbatice, încearcă să le aranjeze într-un buchet mai întâi într-un fel, apoi în altul, pentru a observa diversele posibilități de a le aranja armonios împreună» ([17] .

Acesta este un proces foarte asemănător cu cel care stă la baza compoziției unei opere artistice – autobiografice sau de altă natură – și care își găsește un exemplu frapant în *„Un an pe platou”* de Emilio Lussu . Autorul unei opere artistice are la dispoziție întregul câmp al realității, așa cum cineva care scrie o autobiografie are la dispoziție întreaga sa experiență de viață. Din acest câmp – pentru a menține metafora – el trebuie să „culeagă niște flori” și să le aranjeze cu propriile mâini armonios, într-un mod nou, comparativ cu aranjamentul pe care îl aveau în câmp.

Datorită acestui proces de selecție și reorganizare într-un model inteligibil, opera artistică oferă cititorului vizat (coincidând sau nu cu emițătorul) o cheie pentru a-și reorganiza propria viziune asupra realității, pentru a depăși modelele statice și dogmatice dominante, pentru a favoriza o adâncire a propriei esențe profunde, a realității care ne înconjoară, a modului de a se orienta în cadrul acesteia. Posibilitatea oferită de textul artistic de a „vedea în ceea ce este sub ochii tuturor, ceea ce alții nu mai văzuseră înainte” (ca să folosim o altă expresie a lui Hanson) ([18]), firește că nu este realizată frecvent, așa cum demonstrează - pentru a rămâne în sfera memorialelor de război - numeroasele jurnale stereotipe și repetitive, ci doar atunci când vreun Kepler sau Galileo al literaturii reușește să pună în mișcare un proces dinamic și creativ.

Operațiunea realizată de Lussu în *Un an pe platou* este tocmai o reorganizare a datelor dintr-o nouă perspectivă, permisă de distanța de douăzeci de ani față de experiențele istorico-politice întreprinse în această perioadă, față de un război purtat în întregime pe front și nu, precum majoritatea intelectualilor de jurnalism, în culise.

Din toate aceste motive, elementele care au perturbat modelul dominant — pantofii cu talpă de carton, ordinele incorecte și greșite ale generalilor, războiul purtat pe ambele fronturi, austriac și italian, de masele țărănești trimise la măcel în numele unor idealuri abstracte și ambigue — nu sunt retrogradate la periferie sau puse între paranteze ca în jurnalele lui Stuparich, Gadda, Jahier, ci mutate în centrul atenției , elemente fundamentale pentru crearea unui nou model care depășește intervenționismul inițial până la punctul de a opera o inversare totală și de a ajunge la o nouă interpretare.

Saltul calitativ, însă, nu este făcut de Lussu, protagonistul în vârstă de douăzeci și cinci de ani, gata să apere rațiunile intervenționiste până la sfârșitul cărții și incapabil, în haosul și dezordinea tranșeelor, să dobândească o conștientizare clară a alternativelor posibile.

Relația autocomunicativă care se dezvoltă în carte între Lussu-autor și Lussu-destinatar are ca scop tocmai investigarea în sinele de acum douăzeci de ani a mecanismelor, traumelor, proceselor care l-au condus să devină cel care este astăzi, embrionul și geneza conștiinței sale actuale . Scriitorul nu regresează deloc, așa cum ar susține critici precum Insenghi ([19]), la vechile poziții intervenționiste. Într-adevăr, el își clarifică sieși și cititorului procesul invers, „revolta progresistă împotriva războiului și a clasei care îl provoacă". Pentru a face acest lucru, el observă și reconstruiește dialogul care se dezvoltă între el însuși la acea vreme și cu alte personaje care exprimă poziții foarte diferite: de la locotenent-colonelul Abati, care a ajuns alcoolic și distrus, la Montanelli, atât de brutalizat încât a rătăcit gol pe platou, de la Ottolenghi, care era în favoarea folosirii armatei pentru revoluție, la soldații care discutau posibilitatea de a-și ucide generalii, la superiori - și, în final - imagini oficiale și nefaste ale mentalității tradiționale de război.

Un prim și unic moment de conștientizare de sine, care însă nu reușește să iasă pe deplin la iveală, se manifestă în personajul Lussu într-un dialog intern pe care îl dezvoltă atunci când, poziționat în fața unei tranșee inamice, are șansa de a trage fără a rata un tânăr austriac care bea cafea ([20]). Reafirmarea rațiunilor intervenționiste și refuzul emoțional de a trage, descoperirea că de cealaltă parte există un om ca el, față de care nu are motive să urască, stau la baza unui dublu dialog: cel al personajului sfâșiat între două modele de lume, unul tradițional impus și unul nou care se luptă să se nască, și cel al autorului cu sine însuși . Prin medierea operei și a personajului, el oferă sinelui său destinatar informații suplimentare despre mecanismele interne și externe care au determinat încet o nouă orientare a propriei esențe profunde. Această nouă orientare permite alegerea unei tabere care nu se încadrează în cele impuse intervenționiștilor de propaganda oficială și care este, chiar și în 1937, profund alternativă modelelor dominante din Italia și din jumătatea Europei .

Într-o scurtă examinare a monumentelor de război, analiza semiotică a comportamentului realizată prin intermediul textelor ne permite, pe de o

parte, să determinăm structurile comportamentale ale unei generații de - intelectuali italieni confruntați cu un eveniment excepțional precum Primul Război Mondial și, pe de altă parte, să clarificăm motivațiile care i-au determinat să scrie jurnale și mărturii și funcția pe care acestea au asumat-o în timpul și după experiența războiului.

După cum subliniază Lotman în două articole din 1975, primul despre protagonistul din *Inspectorul,* Hlestakov ([21]), al doilea despre decembristul în viața de zi cu zi ([22]), comportamentul poate fi definit ca „un limbaj specific și o sumă de texte fixate istoric" în raport cu conceptul de „colectiv cultural", adică de colectiv „ organizat conform legilor structurale ale unei culturi specifice" ([M]). În acești termeni, studiul său se încadrează în sfera posibilităților unei analize semiotice, sugerată deja cu 15 ani mai devreme de Bakhtin(").

Ceea ce atrage atenția lui Lotman, așa cum se întâmplase în analiza sa asupra limbajului artistic și apoi a tipologiei culturii, este încă o dată alternanța dintre normă și încălcare, poli între care oscilează comportamentul real al individului.

Acum, jurnalele, memoriile, mărturiile de război - precum și ziarele, documentele, regulamentele militare, romanele vremii - nu constituie în mod natural obiectul - în acest caz comportamentul unui anumit grup social, ci una dintre posibilele surse pentru reconstrucția acestuia, „sursele codificate într-un mod particular care constituie specificitatea textului dat". Pare util să subliniem acest concept, asupra căruia Lotman insistă pe larg în articolul său din *Revisore* ([2S]), deoarece clarificarea permite, pe de o parte, evitarea confuziei dintre textele care descriu realitatea și realitatea însăși - (gândiți-vă doar la reflexiile și oglinzile realismului socialist) -, pe de altă parte, reiterarea legăturilor strânse și esențiale dintre operele artistice - - autobiografice și de altă natură - și realitatea extratextuală, uneori sacrificată până la punctul de a fi complet exclusă de alte tendințe critice mai recente, în special cele franceze.

Pentru o analiză semiotică a comportamentului, realitatea războiului din 1915, cu structura sa rigid ordonată și organizată, constituie un domeniu de investigație demn de atenție în multe privințe.

Este, în primul rând, o lume în sine, produsă de realitatea istorico-socială mai largă, dar separată de aceasta prin granițe bine definite, o structură rigid ordonată conform propriilor reguli fixe, a căror încălcare poate

duce chiar la tribunal militar și la moarte.

Între viața civilă și cea militară, caracterizate de norme de comportament atât de diferite, există însă o subtilă relație de dependență și interrelație, exploatată cu abilitate în jurul anului 1915 în scopuri sistematice, pentru a recupera forțele centrifuge și a pune o frână proceselor dinamice declanșate de prima inserție a maselor în viața politică și culturală a țării. Lumea războiului și sistemul său ordonat se vor regăsi în jurnalele, articolele și memoriile intelectualilor aflați în dialog dialectic constant cu cea a orașului și a civililor. Pentru „idealiști" precum Jahier, războiul ar trebui să favorizeze reînnoirea întregii națiuni prin contactul dintre clasele de mijloc și masele țărănești cu modelele lor alternative de viață. Pentru cei mai lipsiți de scrupule și atenți la motivele conservării sistemului, precum Boine și Gemelli ([26]), educația împărtășită claselor de mijloc și inferioare prin includerea lor în organizarea rigidă a armatei ar trebui să încurajeze comportamente de acceptare și obediență și, prin urmare, să funcționeze ca un model sistematic pentru o societate periculos dezintegrată.

Spre deosebire de ceea ce se întâmplă în general în viața civilă, - comportamentul zilnic, obișnuit, de rutină pe front este pronunțat simbolic, învățat prin predare ca o limbă străină, supus unor reguli impuse de sus, destinat unui public și, în acest sens, teatral. De la acțiunile voluntare în tabăra inamică până la atacurile demonstrative la fel de celebre și dezastruoase ale lui Cadorna, de la curățarea baionetelor la salutul superiorilor, fiecare gest, conform intențiilor celor care îl impun ca program de comportament, este destinat subordonaților , tovarășilor, dușmanilor ca semn și simbol: al disciplinei, al curajului , al incitării, al iubirii de țară. Astfel, se realizează cu o evidență extremă acel proces de teatralizare care, potrivit lui Lotman, are un rol foarte important în alegerile de viață, în comportamentul, în psihologia fiecărui individ ([27]). Identificarea cu un rol, fie el impus sau ales în mod voluntar, și comportamentul ludic rezultat – atât practic, cât și convențional – pot îndeplini multiple funcții în viața de zi cu zi: de la aprofundarea autocunoașterii grație noii perspective pe care o permite rolul, la posibilitatea de a oferi altora și sieși un model exemplar, inspirându-ne din exemple istorice și literare din trecut, până la evadare și fugă din realitate atunci când aceasta devine prea sumbră sau opresivă. Am menționat deja acest fenomen atunci când am examinat „ *Cu mine și alpinii"* și *„ Un an pe platou".*

Grație unei propagande de război perspicace, ai cărei arhitecți sunt aparent, dar în realitate mediatori, intelectualii care merg pe front pot alege dintr-o gamă bogată de roluri de jucat: tatăl responsabil pentru soldații săi și pentru națiune, eroul neînfricat, iubitorul de aventuri și spectacole excepționale și multe altele.

Acum, identificarea cu un rol – în acest caz impus, dar și ales și adaptat propriei personalități – răspunde unei duble nevoi a intelectualilor intervenționiști: evadare, pe de o parte, și responsabilitate, pe de altă parte. Jurnalele oferă ample dovezi în acest sens.

În textele lui Comisso, Jahier, Serra, Stuparich, Gadda ([28]), războiul este prezentat în primele pagini ca o evadare din cenușiul vieții cotidiene. *Examenul de conștiință al unui om de litere* scris de Serra în 1915 sau rememorarea lui Jahier din mult mai târzia *Contromemorie Vocia (C)* mărturisesc din plin criza și incertitudinile intelectualului italian în primii douăzeci de ani ai secolului al XX-lea: dificultatea de a-și identifica propriul rol, nevoia confuză de o reînnoire socială, morală, culturală ai cărei termeni nu pot fi clarificați deoarece nu se cunoaște adevăratul echilibru de putere dintre clasele din țară, o nemulțumire generală și frustrantă.

În această situație, dimensiunea excepțională a războiului permite — sau mai degrabă, dă iluzia — eliberării de angoasa și limitările vieții de zi cu zi: face posibilă în mod concret întâlnirea cu masele care până atunci rămăseseră un termen abstract pe paginile ziarelor pentru intelectuali, permite gesturi eroice, posibilitatea de a se distinge și de a-și satisface egoul și, în final, oferă un rol și un scop precise.

În acest climat de mari așteptări, pentru aproape toată lumea, jurnalul se naște din nevoia de a consemna o experiență irepetabilă și de a o clarifica pentru ei înșiși, de a fixa senzațiile și schimbările care se produc în propriul sine. Expresii precum „O să strig pentru că nu am fost niciodată fericit” de Jahier sau „Simt războiul ca pe o licență... care îmi face sufletul ușor, eliberat de orice responsabilități” ([30]) de Serra exprimă clar această stare de spirit.

Între vis și programele care îl însoțesc și textele comportamentale care sunt efectiv realizate în realitate, însă, așa cum am văzut deja la Jahier, există discrepanțe și fisuri profunde. Sistemele cu care intelectualii-diariști se întâlnesc și se ciocnesc în viața de tranșee nu sunt de fapt unul, ci două: cel al regularității, al ordinii, al motivelor valide pentru un război drept, al unei -

morți frumoase conform imaginilor stereotipice ale propagandei oficiale și un antisistem dezordonat și haotic, descris cu o claritate extremă în textul lui Lussu, dar care își găsește spațiu și în notațiile prezente în operele lui Gadda, Stuparich, Jahier și chiar în unele pagini ale lui Monelli și Soffici ([31]).

În acest moment, funcția jurnalelor, create pentru a înregistra evadarea într-o dimensiune excepțională a existenței și, în același timp, pentru a oferi cititorilor mărturii exemplare despre o realitate mai ordonată și mai justă, încetează să existe. Scrisul devine atunci, ca în textul lui Stuparich, dar și în multe dintre paginile lui Gadda, un mijloc de evadare.

Încă o dată, din contradicții nerezolvate și o monotonie care nu mai este cea a vieții urbane, ci monotonia războiului de tranșee, care nu permite nicio satisfacție sau fapte eroice. Prin intermediul jurnalului, cineva se refugiază în sfera privată, în analiza propriilor stări de spirit în raport cu moartea, viața și existența.

În memoriile de război, primul sistem căruia i se opune este viziunea stereotipă impusă de sus și acceptată la începutul conflictului. Elementele perturbatoare, care ar putea distruge vechiul sistem și aduce o nouă interpretare a realității războiului, sunt retrogradate la periferie, elementele dinamice perturbatoare rămânând nerezolvate. Saltul calitativ și inversarea au loc abia douăzeci de ani mai târziu, odată cu *„Un an pe platou”* de Eimilio Lussu.

(') Cfr. Ju. M. LOTMAN, *Două modele de comunicare în sistemul cultural* (Tartu, 1973), trad. it. în Ju. M. LOTMAN - B. A. USPENSKIJ, *Tipologia culturii,* editat de R. Faccani și M. Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975, pp. 11-113; M. M. BACHI ÎN *Estetica și romanul,* editat de C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979, pp. 28, 399-405; M. M. BACHTIN, *Problema textului,* în V. V. IVANOV, J. KRISTEVA ȘI ALȚII, *Mikhail Bachtin. Semiotică, teoria literaturii și marxism,* Bari, Dedalo, 1977, pp. 206 și urm.; LS VYGOTSKIJ, *Gândire și limbaj* (Moscova, 1934), editat de A. Massucco Costa, Florența, Giunti-Barbera, 1966, pp. 147-232.

( ) lu. M. LOTMAN, *Fenomenul culturii* (Tartu, 1978), ir. it. în Ju. M. LOTMAN. *Text și context,* editat de S. Salvestroni, Bari, Laterza, 1980, pp. 59-60.

(') Ju. M. LOTMAN, *Cultura cu intelect colectiv și problemele inteligenței artificiale* (Moscova, 1977), trad. în Ju. M. LOTMAN, *Text și context,* cit., p. 42.

(') Ju. M. LOTMAN, *Cele două modele de comunicare în sistemul cultural,* cit., p. 114.

(5) MM BACHTIN, *Formele timpului și cronotopul în roman,* în MM BACHTIN, *Estetica și romanul,* cit., pp. 403-404.

( ) Ju. M. LOTMAN, *Despre poezie: rapiditate și sistem* (Moscova, 1972), trad. it. editată de S. Sal vestroni și L. Unali, «Probleme», mai-august 1978, p. 144.

(') M. CORTI, *Principii ale comunicării literare,* Milano, Bompiani, 1976, pp. 37-38. (') P. JAHIER, *Cu mine și cu trupele alpine,* în *Opere,* vol. 3, Florența, Vallecchi, 1967, p. 138. (') Ibidem, p. 130.

( ) Ibidem, p. 151.

(*) Ibidem, p. 128.

(2) Ibidem.

(„) Ibidem, p. 181.

C 4) Ibidem, p. 233.

(") E. Lussu, *Un an pe platou,* Milano, Mondadori, p. 235, 165 etc.

C 6) N. HANSON, *Modele ale descoperirii științifice,* (1958), Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 88-112.

(*) H. BUTTERFIELD, *Originile științei moderne,* (Londra, 1949), Bologna, Il Mulino, 1962, p. 77.

(“) N. HANSON, citat, p. 43.

(*') Cf. M. ISNENGHI, *Mitul Marelui Război,* Bari, Laterza, 1973, p. 235.

(20) E. Luxury, cit., pp. 158–163.

(21) Jos. M. LOTMAN, *O Chlestakov* (Su Chlestakov), «Trudy pentru filologia rusă și slavă!», XXVI, Tartu, 1975.

(“) JuM LOTMAN, *The Dekabrist in Everyday* Life, în *Literaturnoe Nasledie Dekabristov* (The Literary Heritage of the Dekabristov), Leningrad,

( ) M. LOTMAN, *O. Chlestakove,* cit., p. 35.

(24) MM BAKHTIN, *Problema textului,* cit., p. 203.

(25) Ju. M. LOTMAN, *O Chlestakove,* cit., p. 35-36.

(„) Vezi G. BOINE, *Discursuri militare,* Florența, Edizioni della Voce, 1915, și A. GEMELLI, *Soldatul nostru. Eseuri de psihologie militară,* Milano, Treves, 1917.

(27) Pe lângă cele două articole din 1975 citate, vezi și Ju. M. LOTMAN, *Poetica - comportamentului cotidian în cultura rusă a secolului al XVIII-lea* (Tartu, 1977), trad. it. în Ju. M. LOTMAN, *Testo e Contesto,* cit., pp. 201-230.

(„) Vezi G. COMISSO, *Zile de război,* Milano, Mondadori, 1931; P. JAHIER, cit.; R. SERRA, *Examen de conștiință al unui om de litere, «La Voce»,* martie 1915; G. STUPARICH, *Războiul din* '15, în *Întoarcerea tatălui,* Torino, Einaudi, 1961 (prima ediție este din 1931); CE GADDA, *Jurnalul războiului și al închisorii,* Torino, Einaudi, 1965 (ediția 1, 1955).

(29) Vezi P. JAHIER, *Contramemorii vocane,* «Paragone», 1954, n. 56.

(30) Vezi P. JAHIER, *Cu mine și cu trupele alpine,* cit., p. 258, și R. SERRA, *Examen de conștiință al unui om de litere,* cit., p. 391.

(31) Vezi P. MONELLI, *Shoes in the Sun,* Milano, Treves, 1921, și A. SOFFICI, *Kobilck,* Florence, Edizioni della Voce, 1918, și A. SOFFICI, *The Retreat from Friuli,* Florence, Vallecchi, 1919.

ANTONINO NOTO

ARTĂ, METALINGURI ȘI TRANSLINGURI

1. Printre cele mai recente încercări de a caracteriza Partea în specificitatea sa, apar cele care fac ca această specificitate să constea fie în natura ambiguă a limbajului poetic, fie în structura sa autoreflexivă, fie în conotativitatea sa, fie în individualitatea absolută (fragilitatea și intraductibilitatea) operelor de artă.

În ceea ce privește ambiguitatea, trebuie spus fără ezitare că, în esență, arta nu este ambiguă sau, în orice caz, ambiguitatea nu este una dintre caracteristicile sale distinctive. Dacă este înțeleasă ca polisemie, ambiguitatea este o proprietate și o condiție fundamentală a existenței limbajului în toate aspectele și formele sale. Nicio limbă nu este, de fapt, univocă, nici măcar limbajele logice și ideografice. Toate semnele sunt inevitabil polisemice, sunt omonime, așa cum știa bine Aristotel, date fiind limitele necesare ale fiecărui lexic și infinitatea lucrurilor și contextelor rostibile: în acest sens, ambiguitatea, dacă a fost vreodată o virtute, nu este o virtute și o prerogativă a artei.

Nici autoreflexivitatea nu este și nu poate fi considerată o trăsătură distinctivă a limbajului artistic. Fiecare limbaj este un metalimbaj , capabil să vorbească despre sine, cu excepția cazului în care este un limbaj artificial specific limitat sau un sublimbaj de natură și nivel inferior. Pe de altă parte, a deveni un obiect în sine nu transformă un limbaj în limbaj poetic, ci doar într-un metalimbaj denotativ, cu scopuri și caracteristici cognitive. Desigur, artistul lucrează la opera sa și se află într-o poziție aproape detașată față de aceasta, într-o relație aproape ludică; dar, prin suprasolicitarea acestui aspect „autoreflexiv" al operei artistice, există pericolul, nu întotdeauna evitat de critici și cercetători (gândiți-vă la anumite analize ale lui Jakobson), de a acorda prea multă importanță aspectelor formale, înțelese în sensul cel mai extrinsec, ale operelor de artă și de a reduce Partea la un joc de figuri retorice și stilistice: Partea este, da, făcută din cuvinte și nu din idei, cum spunea Mallarmé, dar cuvântul nu este sunet pur și este ceva mai mult decât ideile

care nu-i pot lipsi.

2. Mai sugestivă, dar nu mai puțin generică și ambiguă, este caracterizarea pe scară largă a limbajului poetic ca limbaj conotativ.

Pentru a atenua această ambiguitate, este utilă o mică introducere istorică. Termenul „conotație" a apărut pentru prima dată la sfârșitul Evului Mediu (secolul al XIII-lea), dar conceptul (într-un sens foarte larg) de conotație - adică o co-semnificare care adaugă sensuri colaterale sensurilor de bază ale cuvintelor sau face ca anumite cuvinte să aibă sens doar atunci când sunt combinate cu alte cuvinte - era deja prezent în literatura logică antică. *În* acest scop, Aristotel a folosit termenul Kpoo'crrnjLaivw, cu care a desemnat atât sensul suplimentar (astfel, de exemplu, conform lui Aristotel, verbele au același sens ca substantivele corespunzătoare, dar adaugă conotații temporale acestui sens: gândiți-vă la relația dintre „dragoste" și „iubit"), cât și lipsa unui sens în sine și dobândirea unuia în uniune cu alți termeni (astfel verbul „a fi" singur nu are sens, ci dobândește unul atunci când conectează subiectul și predicatul într-o judecată, devenind un semn de sinteză între un termen și altul). În școlile stoice, termenul O-uYxaTTiYÓpTìp.a a fost introdus și folosit pentru a desemna acele cuvinte care, la fel ca pronumele nedefinite și functorii logici, contribuie la alcătuirea sensului unei expresii. La Apollonius Discul și la Plotin apare termenul o-uo-on-¡jiaivw, precum și în sensul de a avea același sens ca un alt termen, dar și în sensul de a avea un sens suplimentar datorită structurii sau de a dobândi unul datorită poziției. Toate aceste tipuri și moduri diferite de consignificare se revarsă în „Consignificare"-ul medieval, care era folosit în trei sensuri fundamentale: 1) a avea același sens ca un alt termen; 2) a avea sau a dobândi un sens în uniune cu alte elemente ale discursului (așa cum se întâmplă cu termenii sincategorematici); 3) a fi purtător, pe lângă sensul de bază, al unui sens suplimentar, așa cum se întâmplă cu verbele.

În secolul al XIII-lea, termenul „conotație" a apărut cu o funcție logică și semantică specifică, destinată unor dezvoltări ulterioare fructuoase . De la Ockham la J. Stuart Mill, trecând prin gramaticienii din Port-Royal, indiferent de anumite diferențe nu nesemnificative de concepte și terminologie, tendința a fost de a vedea conotația ca un tip sau mod particular de semnificare, specific unei clase specifice de cuvinte (în special adjective și termeni relaționali), constând în faptul că nu se referă

direct la obiecte sau calități, ci indirect la obiecte prin indicarea calității lor: astfel, de exemplu, „zăpadă" și „lapte" se referă la substanțe particulare, „albeață " se referă la o calitate specifică, dar adjectivul „alb " se referă la lucruri albe (lapte, zăpadă etc.), conotându-le prin calitatea lor comună, albeața.

În ultima vreme, numind mai des sensul sau referința directă „dentație" sau „extensie" și conotația „sens" sau „intensiune", urmându-l pe Frege, am observat în denotație și conotație două funcții semantice comune tuturor termenilor și expresiilor și nespecifice unor clase specifice de cuvinte. Chiar și numele proprii (care pentru Mill aveau doar o funcție denotativă) conotează: „Socrate" desemnează individul caracterizat drept „profesorul lui Platon", „soțul lui Xantippa" etc.; iar propozițiile în sine au o denotație, valoarea lor de adevăr și o conotație , sensul sau intensiunea lor.

Pentru Hjelmslev însă, și pentru toți semiologii și criticii care au derivat de la el concepția limbajului poetic ca fiind conotativ, conotativitatea și denotativitatea sunt proprietăți și funcții care caracterizează două tipuri distincte de limbaj. Având în vedere că fiecare semiotică cuprinde două niveluri, nivelul expresiei și nivelul conținutului, Hjelmslev, foarte generic, numește „denotativ" o semiotică în care niciun nivel nu este o semiotică și distinge două clase particulare de semiotici sau limbaje: 1) cele pe care le numește metalimbaje denotative în care nivelul conținutului este constituit de o semiotică și 2) limbaje conotative în care nivelul expresiei este constituit de o semiotică.

3. Pentru Hjelmslev, conotația nu este, așadar, componenta intensională a sensului obișnuit și direct al oricărui termen sau expresie, ci un aspect structural particular al unei limbi, în special al limbajului obișnuit atunci când este folosit sau văzut ca mijloc de exprimare a altor conținuturi. În acest caz, toate elementele, atât ale conținutului, cât și ale formei limbajului, dobândesc funcția și caracterul conotațiilor, adică indici ai realității și valorilor care se află dincolo de intenționalitatea comunicativă imediată. Aceste conotații includ diferitele forme stilistice (versuri, proză etc.), diferitele stiluri (stil creativ, stil imitativ etc.), stilurile de valori diferite (valoare superioară, vulgar, neutru) în care ne exprimăm; diferitele mijloace folosite pentru a comunica (cuvinte, scriere, gesturi, steaguri etc.), diferitele idiomuri folosite (limba națională, dialect, idiolecte, fizionomii, adică voci,

registre etc.), diferitele tonuri (iritat, vesel etc.) ale vorbirii noastre. Conotațiile pot fi, de asemenea, combinate între ele, generând tipuri mixte: stilul beletristic, adică un stil creativ de valoare superioară; stilul lectorului, care este un stil de valoare superioară în limbajul comun; stilul predicatorului, adică un stil de valoare superioară care este un cuvânt și o limbă speciale etc.

Hjelmslev merită cu siguranță meritul de a fi introdus distincția dintre metalimbajele denotative și cele conotative – adică posibilitatea fiecărei semiotice de a funcționa ca obiect (conținut) sau plan de expresie pentru un conținut diferit – și de a fi primul care a încercat, deși rapsodic, o clasificare a *modurilor conotative.* Cu toate acestea, după cum se poate observa, el grupează lucruri și relații complet eterogene sub același concept de conotație. Conotațiile care privesc utilizarea de către vorbitor a unui anumit idiom sau a anumitor canale și mijloace de comunicare (cuvinte, scriere, gesturi, semnalizare cu steaguri etc.) au un caracter și o valoare pragmatică și depind în mare parte de factori istorico-naturali care pun în joc mai ales aspectele pragmatice și funcția fatică a limbajului. Conotațiile care privesc în schimb tonurile și modurile expresive (iritat, vesel etc.) se încadrează în funcția emoțional-expresivă a limbajului și privesc psihologia vorbitorului. În cele din urmă, conotațiile care implică forme și tipuri stilistice aparțin unui alt nivel sau sunt supuse unei intenționalități complet diferite față de cea a conotațiilor emoționale sau fatice, fie și numai pentru că acestea din urmă sunt în mare parte de natură simptomatică; în schimb, ele realizează și semnifică valori ce implică alegeri și angajamente de conștientizare superioară.

În concluzie, conceptul de conotație al lui Hielmslev cuprinde prea multe lucruri și prea multe lucruri diferite pentru a putea caracteriza arta în specificitatea ei.

4. — Pentru a evita generalizarea și a distinge arta atât de limbajele denominative sau metalimbajele, cât și de acele forme de conotație (fatice, psihologice etc.) care nu au în sine o valoare estetică , este poate recomandabil să o definim ca un translimbaj sau dialimbaj pernotativ, deoarece este sau poate fi văzută ca o zicere care investește și traversează limbajul obișnuit cu o nouă intenționalitate (chiar dacă este potențial iminentă acestuia) și care are un caracter „pernotativ” mai degrabă decât

conotativ, deoarece sensul său nu însoțește sau nu adaugă, ca orice conotație, limbajului, ci îl transformă și îl restructurează pentru a exprima realități și valori care nu coincid imediat cu cele ale comunicării obișnuite, chiar dacă prind contur în ele. Numind ceea ce constituie proprium-ul unei opere de artă „eidos", am spune că, așa cum o afirmație asertivă descrie o stare de fapt, o propoziție emoțională, ca atare, exprimă o stare de spirit, iar o afirmație imperativă prescrie un comportament, tot așa o propoziție, un mesaj poetic, în și prin stări de spirit și lucruri, prin forme, materiale și mijloace expresive, dă glas și corp unui eidos. Și așa cum o afirmație adevărată spune simultan ceva și semnifică adevărul, tot așa o afirmație frumoasă, un text poetic, spune întotdeauna ceva, dar în același timp realizează și semnifică frumosul.

Totuși, este mai bine să nu confundăm translimbajul poetic cu alte tipuri de translimbaj, cum ar fi, de exemplu, limbajele în sensul cel mai larg al termenului mitico-simbolic, întâlnite în mituri, fabule și, în general, în toate scrierile și operele care, pe lângă sensul literal, posedă și unul moral, alegoric, spiritual, anagogic, parabolic sau ideologic, și în anumite sublimbaje „simptomatice", cum ar fi visul și nebunia. Aceste limbaje, indiferent de scopurile sau motivațiile lor etico-practice, au un caracter sau o funcție esențial denotativă; ele vizează adevărul, dezvăluindu-l sau sugerându-l, și se încadrează în domeniul credințelor și convingerilor. Limbajul poetic, pe de altă parte, este în esență pernotativ, un mijloc de exprimare și realizare a unui eidos: imaginile poetice nu sunt simboluri și nici nu au valoare ca simboluri (așa cum cred mulți critici, care atribuie acest lucru naturii conotative a limbajului poetic), chiar dacă uneori, așa cum se întâmplă în scrierile alegorice sau moralistice, ele transmit semnificații non-literale de natură etică, anagogică sau metafizică. Simbolismul, desigur, poate contribui, și adesea, la marii autori, contribuie la crearea sau darea unui ton și a unei culori particulare atmosferei poetice, adică la exprimarea poeziei misterului (indiferent de sensul real al simbolurilor), dar nu de puține ori, atunci când nu este expresia unor credințe intens trăite și percepute estetic, ci a unor alegorizări forțate, dăunează grav puterii și valorii expresive a unei opere de artă. Hermeneutica critică nu are scopul și sarcina de a identifica „notațiile" simbolice care însoțesc efectiv sau probabil denotările directe ale cuvintelor unui text: criticul nu este și nu ar trebui să fie un hermeneutist biblic sau un analist al școlii freudiene.

Aceasta nu înseamnă că imaginile poetice sunt imagini în sensul vulgar al percepțiilor reflectate, individuale și concrete, spre deosebire de concepte

universale și abstracte. Ca orice act al spiritului, ca orice operă de artă, fiecare imagine este atât individuală, cât și purtătoare de valori universale; este o notă în care lirismul și cosmicitatea se îmbină (scuzați retorica) o notă a poemului etern. Imaginile poetice nu sunt imagini individuale, nici concepte, nici simboluri, ci semne „eidetice" care înfățișează realitatea transfigurând-o. Antigona și Dido, Francesca și Ofelia, Laura și Silvia nu sunt întrupări ale eternului feminin și ale vieții, ci ale acelei valori care, atingând toate lucrurile, le atrage aproape în afara timpului și le transfigurează în creaturi ale unei lumi în care plânsul devine elegie sau tragedie, râsul și furia comedie și satiră, vicisitudinile umane epic sau romantism.

5. Universalitatea eidetică a operelor de artă ne permite să înțelegem și să luăm în considerare nu doar posibilitatea, ci și necesitatea traducerii ca o condiție esențială și un mijloc indispensabil al existenței și utilizabilității lor și să percepem limitele acelor teorii (inspirate mai ales de informatică) care văd în „individualitate " în sens strict (originalitatea ca relație dintre ordine și complexitate, adică ca un minim de entropie) caracterul specific al mesajelor artistice , care tocmai datorită acestui caracter ar poseda o „fragilitate" extremă (sensibilitate la tulburări și distrugere) și, prin urmare, ar fi - intraductibile, spre deosebire de mesajele științifice al căror conținut semantic ar rămâne neschimbat indiferent de variația formelor și a mijloacelor de exprimare.

Operele de artă nu ar exista fără actele de savurare care însoțesc chiar actul creației și care, înțelegând sensul și valoarea sa, îi reînnoiesc perpetuu viața. Dacă traducerea ar fi, așa cum se afirmă uneori, imposibilă (în așa fel încât să modifice sau să distrugă substanțial structurile „extrem de fragile" ale operelor de artă), nu numai arta nu ar exista, ci și limbajul, care este un proces perpetuu de traducere a lucrurilor în semne și de decodificare și interpretare a mesajelor altora. Traducem citind opere străine și chiar opere în propria noastră limbă. Muzica există în interpretările sale, poezia în infinitele sale lecturi. Varietatea infinită de lecturi și interpretări ale unei opere de artă nu demonstrează irealitatea și valorile eidetice pe care le întruchipează, ci mai degrabă realitatea și vitalitatea sa indestructibilă și inepuizabilă: cu fiecare lectură, oricât de incertă și trecătoare, farmecul frumuseții sale originale se perpetuează și se reînnoiește.

6. Posibilitatea unor lecturi infinite ale unui text poetic, însă, nu demonstrează că toate sunt la fel de legitime și, în orice caz , nu are nimic de-a face cu ambiguitatea sau polisemia care sunt adesea considerate în mod eronat a constitui caracterul specific al artei. Am văzut deja că fiecare semn este, de fapt, întotdeauna un hipersemn: cine vorbește, respectă și este obligat să respecte o multiplicitate de coduri: reguli fonetice, morfo-sintactice, semantice, pragmatice și coduri de oportunitate, legalitate, moralitate, curtoazie, nevoia de claritate, eufonie, eficacitate, expresivitate etc.

Polisemia și polistructuralitatea ca atare nu numai că nu reușesc să caracterizeze arta, ci constituie aproape o limitare și un obstacol împotriva căruia chiar și cei mai mari artiști simt uneori dureros zdrobite resursele și imboldul geniului lor. Impusă de necesități pragmatice subiective și obiective convingătoare, polisemia artei face ca nevoia univocității sale să fie mai presantă și mai dificilă. Arta nu este un amestec: amestecurile nu pot compune nici măcar o substanță chimică. Un mesaj poetic, în măsura în care este vorba despre poeticitatea sa, este și nu poate să nu fie univoc, chiar dacă poartă și implică o mie de alte semnificații. Poate fi citit în multe feluri și din multe perspective, dar lectura sa estetică autentică este una și numai una: restul nu are nimic de-a face cu arta, ci cu psihologia normală sau patologică, cu sociologia, cu ideologiile, cu istoria politică și civilă. Toate interpretările în termeni de gânduri, pasiuni și „fantezii" conștiente și inconștiente care sunt de obicei date textelor poetice aparțin elaborărilor secundare care însoțesc de obicei realizarea lor și care sunt aproape întotdeauna înșelătoare, așa cum este înșelător să schimbi o melodie pură cu reveriile mai mult sau mai puțin nobile pe care le trezește ascultarea ei.

Un mesaj poetic este univoc deoarece elementele sale componente - trebuie să lucreze împreună pentru a forma un singur sens, pentru a realiza o singură valoare, pentru a da substanță unui singur eidos. Calitatea estetică este atinsă tocmai nu prin polisemie sau polistructuralitate, ci, ca să spunem așa, prin „subordonarea" tuturor simțurilor și tuturor structurilor față de telosul artistic. Această subordonare este mai degrabă un proces de integrare și fuziune care, în unele cazuri, duce la suprimarea și distrugerea oricărui sens, altul decât cel artistic.

7. Urmându-l pe Jakobson, acest proces este văzut și descris ca un proces de metaforizare, de transfer al relației paradigmatice de echivalență de pe axa selecției pe axa metonimică a lanțului sintagmatic. Însă relațiile

paradigmatice nu sunt în sine nimic mai mult decât relații semantice în sens strict, relații de intenții și conținuturi logico-cognitive: metaforele țes relații între diferite câmpuri semantice pe baza unor criterii de similaritate sau analogie și nu strict pe baza unor corespondențe eidetice și consonanțe. Ca atare, ele aparțin limbajului obișnuit și sunt produsul său inevitabil, dată fiind îngustimea naturală și necesară a lexicului : un lexic infinit ar face imposibilă comunicarea; iar gândirea însăși nu este fundamental nimic mai mult decât o metaforizare și o analogizare neîncetată.

Indiferent de faptul că metaforele nu se bazează pe un simplu principiu de asimilare sau identificare, ci și pe relații de opoziție și antonimie, care nu anulează și nu pot anula relațiile metonimice (esențiale atât discursului științific, cât și celui poetic), dacă totuși vrem să vorbim despre poezie ca - metaforă, trebuie să ținem cont de faptul că metaforizarea poetică este de o natură foarte diferită față de metaforizarea limbajului obișnuit, în care este totuși imanentă. Ea conectează, într-adevăr, câmpuri semantice diferite, dar conform unei intenționalități care subminează, ca să spunem așa, relațiile obișnuite, fie ele metaforice sau metonimice: nu este vorba atât de o corelare și o aducere laolaltă, cât, așa cum sugerează însăși etimologia , de o ducere dincolo, o transpunere, aproape o transcendere. Poezia este așa nu pentru că folosește metafore sau supune relațiile metonimice legii echivalenței, ci pentru că „metaforizează" întotdeauna, chiar și atunci când își folosește „propriul" limbaj: metaforizează transformându-se în „figuri " (imagini eidetice vii, dar nu simboluri) și, prin urmare, transfigurând tot ceea ce atinge, lucruri și cuvinte, gânduri și imagini, acțiuni și pasiuni. Și metaforizează chiar și atunci când, așa cum se întâmplă adesea, este forțată să satisfacă nevoi imperative de natură pragmatică și denotativă (gândiți-vă la portrete, documentare, lucrări de istorie și știință, arhitectură funcțională etc.). Chiar și prin simpla afirmare a adevărului, arta spune mai mult decât spune, deoarece, deși nu-l exclude, nu coincide cu adevărul, așa cum nu coincide cu binele: de fapt, domeniul său, tărâmul inocenței absolute, îmbrățișează și răul și falsitatea, ba chiar și imposibilul și lipsitul de sens.

8. Întrucât arta creează prin distrugere, distrugând semnificații obișnuite și uneori chiar pe sine ca formă și mijloc de exprimare, mai degrabă decât despre polisemie s-ar putea vorbi (așa cum fac unii) despre natura asemantică sau nonsensul artei. În realitate, însă, chiar și atunci când distruge , arta creează, creând un sens nou și o lume nouă, iar din acest punct de

vedere nu este nici polisemică, nici lipsită de sens, ci absolut monosemică. În sensul obișnuit al cuvântului, nu înseamnă, este; dar această ființă a sa nu este ființa rocilor sau a stelelor, ci ființa unei lumi care are propriul sens și valoare intimă, chiar dacă se referă la altceva . Intenționalitatea poetică transformă limbajul obișnuit, pe de o parte, într-un limbaj „autegoric" care își propune să se exprime doar pe sine, cântec și muzică pură, și, pe de altă parte, într-o zicere care își găsește adevărul în exprimarea celuilalt, a infinitului altul: allegorein absolut. Limbajul, esența omului, este deja această contradicție, iar arta nu este altceva decât cea mai înaltă și mai puternică conștientizare și expresie a acestei antinomii și a acestui chin . Asemenea unui absolut care tinde să se exprime și să fie el însuși în întregime, arta este obligată să se depășească infinit pe sine și numai în moartea sa (o moarte imposibilă) își găsește adevărul.

MICHEL OLSEN

CITITOR, STRUCTURI ȘI COD

Interesul pentru problemele legate de cititori este în continuă creștere: această observație este valabilă atât pentru cercetarea empirică, cât și pentru cea structuralistă și hermeneutică.

Acest interes se reflectă și în crearea relativ recentă a unei serii de concepte: cititor informat, cititor ideal, cititor implicit, cititor model, arhicititor.

Să ne concentrăm asupra perechii *cititor implicit* (cu sinonimul: *parte a cititorului)* și *cititor model:* primul concept, cel de *cititor implicit,* datorat lui Wolfgang Iser (1974 și 1976), a fost dezvoltat în tradiția hermeneutică a așa-numitei școli Constance, cunoscută pentru „estetica receptării" propusă de Hans Robert Jauss. Conceptul de *cititor model* provine de la Umberto Eco (1979).

Timpul nu-mi permite să mă opresc pe larg asupra relației dintre semiotica italiană și estetica recepției germane. O scurtă notă este suficientă aici: în timp ce *Opera aperta* (1962) este cunoscută în întreaga Europă, inclusiv în Germania, lucrările ulterioare ale lui Eco, de la *Trattato* încoace, nu apar în bibliografiile cărților, recenziilor și eseurilor care tratează estetica recepției. Pe de altă parte, conceptele lui Iser *(cititorul implicit, structura apelului)* și cele ale lui Jauss nu sunt luate în considerare în opera ulterioară a lui Eco, în ciuda analogiilor pe care le oferă cu concepte precum *cititorul model* și *deschiderea.* În orice caz, nu mi se pare că această ignorare reciprocă este intenționată.

Să luăm în considerare mai întâi conceptele de *deschidere* și *structură a apelului.* Ambele implică conceptul de *interstițiu gol* (*Leer-stelle* al lui Iser) și sunt definite ca concepte textuale, nu ca concepte ale cititorului empiric. Conceptul de deschidere se inspiră din inițiativele din arta modernă, în special muzica, cu care compozitorii post-seriali indică adesea diferite posibilități de interpretare pentru operele lor.

Eco aplică acest fapt literaturii: atât în *Opera aperta* , cât și în *Lector in*

fabula , vorbește despre structura textuală și definește deschiderea ca o posibilitate structurală (cf. Eco 1971, p. 14, 1979, p. 58). În *Opera aperta* , însă, Eco insistă mai puțin asupra structurii textuale decât asupra structurii receptării, care ne permite să citim opere care sunt altfel foarte diferite, într-un mod identic. În *Lector in fabula,* Eco își reia discuția cu Lévi-Strauss despre *deschidere.*

Acesta din urmă consideră posibilă o descriere structurală obiectivă a operei de artă, pe care o compară cu un cristal înzestrat cu proprietăți „obiective". Dar deja în introducerea din 1962 la *Opera aperta,* Eco își exprimă îndoielile cu privire la posibilitatea de a produce o descriere a unei opere de artă care să precede posibilele sale lecturi. În *Lector in fabula,* Eco ia ca exemplu celebra analiză a lucrării „Les Chats" de Baudelaire realizată de Jakobson și Lévi-Strauss (1962), o analiză care a stârnit numeroase dezbateri despre structuralism (vezi recenzia din Wolff 1977). El observă că atât funcția anaforică: „les chats... ils", cât și afinitatea semantică dintre „Erèbe" și „l'horreur des ténèbres" presupun operații, adică competență din partea cititorului; „Cititorul" este aici „dacă nu un cititor empiric, cel puțin un destinatar ca element abstract, dar constitutiv al jocului textual" (p. 7). O - întrebare importantă va fi definirea statutului acestui cititor. În ceea ce privește acest cititor „abstract", se poate reveni la obiecția adresată de Lévi-Strauss la adresa lui Eco însuși: dacă acest cititor face parte din structura textuală — și acest lucru se aplică *cititorului model* — este problematic să -l descriem fără a baza descrierea pe una sau mai multe lecturi.

Dar să revenim la conceptul de *deschidere* și să ne întrebăm dacă este de conceput ca un autor să poată calcula, chiar și diacronic, efectele pe care opera trebuie să le producă asupra cititorului, ca calculatorul, descris în *Opera aperta* și presupus întotdeauna în *Lector in fabula,* să poată rămâne stăpânul efectelor propriului text.

Această întrebare se pune mai ales în legătură cu *spațiile goale* sau *interstițiile.* Eco consideră textul ca fiind „un mecanism leneș" care nu poate sau nu vrea să spună totul și, prin urmare, lasă spații goale pe care cititorul să le completeze, un punct de vedere care datează încă de la fenomenologul Roman Ingarden (vezi, de exemplu, 1960, p. 266), dar - atribuie și acestor spații goale funcția de „a lăsa cititorului inițiativa interpretativă" (p. 52).

În teoria lui Iser, *spațiul alb* ocupă o poziție mai centrală ca fundament al conceptului de *structură a apelului.* Un text nu conține doar spații albe sintagmatice, spații albe în procesul său (de exemplu, omisiuni), ci și spații albe paradigmatice: de exemplu, atunci când valori contradictorii se confruntă fără mediere, impunând astfel cititorului încercări de rezoluție (cf. 176, pp. 280-327). Faimoasa căutare a unui singur sens (necontradictoriu) funcționează astfel ca o forță motrice, fără ca sensul să fie neapărat *formulat* în text. Aceste noțiuni sunt foarte utile pentru definirea polivalenței moderne a textelor, dar dintr-o perspectivă metodologică, se pune o întrebare, care reprezintă o variantă mai specifică a celei anterioare: cine poate verifica existența unui anumit spațiu alb? Și, dacă urmăm analizele lui Eco, care se extind la funcția metaforică: cât de departe se extind aceste spații albe? În termeni de coduri, ce nu este „spațiu alb"? Eco va fi întrebat, de asemenea, cum să distingă între spațiile goale „intenționate de autor" și cele datorate necunoașterii parțiale a codului operei (cf. figura din 1975, p. 200, reluată în 1979, p. 54), iar întrebarea adresată lui Iser va viza posibilitatea de a asigura existența unui anumit spațiu gol în structura textuală.

Cealaltă pereche de concepte: *cititorul model* al lui Eco și *cititorul implicit sau* o parte *a cititorului al lui Iser,* ridică probleme similare. Cei doi autori sunt de acord negativ: nu este un element textual (pentru Eco: nu doar un astfel de element), un element care se poate manifesta ca „narator" al unui cadru sau ca un „narat" indirect, manifestat prin expresii precum „cititor prieten", apostrofuri/pronume etc. Adesea, acest cititor este un element al textului care reprezintă valori de care autorul (textul) dorește să detașeze - cititorul empiric, reprezintă, ca, de exemplu, în *Jacques le Fataliste de Diderot* , prejudecăți de care cititorul empiric trebuie să se elibereze. Cei doi autori nu prezintă cititorii empirici ca pe niște concepte analoage. Pentru Iser, *cititorul implicit* nu există *în text,* este o structură textuală și, în același timp, o parte oferită, adică o activitate oferită cititorului (1976, pp. 60 și urm.). Iser spune puțin despre relația dintre

Structură și *cititor implicit.* Nici măcar relația cu autorul, adică, în cele din urmă, autorul empiric, nu este suficient clarificată. Structura textuală ar reprezenta o perspectivă asupra lumii autorului *(ibid.,* p. 61). Prin urmare, Iser pare, în acest caz, să reducă *cititorul implicit* la punctul de vedere al autorului (cf. Gumbrecht 1977 și Groeben 1980, pp. 42 și următoarele). Conceptul de cititor implicit ar putea fi, așadar, redus atât la structura

textuală, cât și la autorul empiric și este dificil să se transforme într-un concept operațional (vezi mai jos).

Conceptul de *cititor model* întâmpină aceleași dificultăți. Pe de o parte, Eco bazează *cititorul model* (și totuși *„autorul model")* pe structura textuală: acestea sunt „tipuri de strategie textuală" (1979, p. 62), pe de altă parte, *cititorul model,* mai mult decât *autorul model,* pare să se bazeze pe autorul empiric.

> Dacă autorul și cititorul model sunt două strategii textuale, atunci ne confruntăm cu o situație dual㠠. Pe de o parte, așa cum s-a spus până acum, *autorul empiric,* ca subiect al enunțării textuale, formulează o ipoteză a unui cititor model și, traducând-o în termenii propriei strategii, se proiectează pe sine ca autor, ca subiect al enunțului, în termeni la fel de „strategici", ca mod de operare textuală. Dar, pe de altă parte, cititorul empiric, ca subiect concret al actelor de cooperare, trebuie să conceapă și o ipoteză a unui Autor, deducând-o tocmai din datele strategiei textuale. Ipoteza formulată de cititorul empiric despre propriul său Autor Model pare mai garantată decât cea formulată de autorul empiric despre propriul său *Cititor Model.* De fapt, acesta din urmă trebuie să postuleze ceva ce nu există încă în prezent și *să îl realizeze* ca o serie de operații textuale; primul, în schimb, deduce o imagine standard din ceva ce a avut loc anterior ca act de enunțare și este prezent textual ca enunț.

Din pasajul citat rezultă că *cititorul model* este o creație a autorului empiric. De fapt, autorul poate „postula ceva ce nu există". În acest caz, însă, dacă nu avem informații despre intențiile autorului, autorul este un element inutil pentru explicație, iar dacă avem astfel de informații, nu avem nicio garanție că opera este conformă acestor intenții. Chiar și în textele închise, cum ar fi cele propagandistice, există întotdeauna o marjă de incontrolabilitate. Dacă autorul poate construi un *cititor model* nepublicat , în cazurile de „ invenție", studiul intențiilor sale ne conduce înapoi la o estetică a conținutului preexistent sau, în cel mai bun caz, a formei concepute ideal. Acum, ținând cont de distincția lui Barthes între *écrìvant* și *écrìvaìn* (1964, pp. 147-54), doar primul are „ceva de spus", adică un conținut preexistent, un mesaj. Eco nu vorbește despre conținut sau mesaj, dar mi se pare că introduce noțiunea de intenție a operei, care îi preexistă în mintea autorului.

Însă chiar dacă am putea situa *cititorul model* în mintea autorului empiric, studiul comportamental al acestui cititor nu ar fi de mare ajutor în descrierea textului său, întrucât credem, pe baza datelor oferite de psihanaliză, că subiectul nu își poate controla deloc producția semnificativă,

că opera vorbește cu mai multe voci, întrucât diferite instanțe vorbesc prin intermediul subiectului.

A treia mea obiecție este metodologică și tehnică: conceptele de *cititor model* și *autor model* sunt lipsite de operaționalitate. Autorii și cititorii empirici pot deveni obiecte de studii empirice, nu lipsite de valoare, în teoria comunicării moderne, dar pare foarte dificil să distingem *cititorul* și *autorul model* de descrierea structurală a textului. Critica adusă de mulți cercetători teoriei lui Iser o afectează și pe cea a lui Eco. Dar alte aspecte ale *lucrării „Lector in fabula"* indică poate calea către un fel de soluție.

Metodologic, cercetarea receptării literare și textuale se confruntă cu următoarea dilemă: se vorbește despre *deschidere* sau *structură de apel,* despre *cititorul model* sau implicit. În ciuda inconsecvențelor observate, ambele teorii optează pentru structura textuală ca fundament al conceptelor menționate anterior. Confruntați cu aceste concepte, avem lecturi concrete și variabile, cititori empirici și așa mai departe. Este oare posibil acum să descriem *structura de apel* sau *cititorul model* - și aceasta, în cele din urmă, este structura textuală - fără a lua în considerare lectura subiectivă? Sau există o altă alternativă? Numai dacă această problemă este rezolvată sau reformulată va fi posibilă distincția dintre *utilizare* și *interpretare* (cf. Eco 1979, pp. 56 și următoarele). Dacă cercetarea structurală trebuie să abordeze problemele ridicate de lectură și de diferiții cititori, adică dacă trebuie să contribuie la psihologia și sociologia lecturii, o soluție la această problemă teoretică este esențială.

Confruntat cu această problemă, cu această aporie, un savant german a reformulat întrebările esențiale. Este vorba de Norbert Groeben, profesor de psihologie la Universitatea din Heidelberg. Titlul lucrării sale este semnificativ: *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft* (1977) (Studiul receptării ca știință empirică a literaturii). Savantul german renunță la posibilitatea de a oferi o descriere obiectivă, adică verificabilă intersubiectiv, a unui text, cel puțin în ceea ce privește semantica (lăsând deoparte „aspectul material" al textului, descriptibil obiectiv , dar aproape lipsit de trăsături semantice). Groeben propune să dizolve „uniunea personală dintre cititor și interpret", dintre „lectură și interpretare". Propria sa lectură îi poate oferi savantului o ipoteză, nimic mai mult, iar pentru a verifica această ipoteză trebuie să recurgă la citirea altora. Întrucât lecturile altor persoane nu sunt direct observabile , trebuie folosite metode empirice

pentru a le descrie, cum ar fi parafrazarea, desemnarea elementelor textuale deosebit de semnificative, asociațiile libere, clasificarea tematică, diferențialele semantice etc., proceduri bine cunoscute în științele empirice ale comunicării. Odată ce intră în posesia descrierii lecturilor altor persoane, cercetătorul poate simula diverse ipoteze interpretative, atât proprii, cât și ale altora. Cercetarea „reacțiilor cititorilor", adică a „psihologiei cititorului", nu este esențială. Groeben se ocupă cu siguranță și de acest subiect, dar noutatea operei sale constă în încercarea de a descrie ceea ce numim „textul". Doar lecturile concrete - și diverse - ne pot permite, conform teoriei lui Groeben, să măsurăm „amploarea" (adică deschiderea) unui text, potențialul său semnificativ. „Interpretarea ". Propria lectură poate oferi cercetătorului o ipoteză, iar aceasta trebuie evaluată pe baza concordanței sale cu acele lecturi.

Această scurtă trecere în revistă a teoriei interesante a lui Groeben s-ar putea să fie încheiată, dar trebuie să adaug că autorul a obținut rezultate convingătoare și promițătoare. Totuși, permiteți-mi o obiecție ușor nedreaptă, deoarece nu am prezentat suficient teoria criticată: cercetarea empirică, pentru a fi semnificativă, presupune lucrul cu grupuri de cititori (și este capabilă să diferențieze bine între aceste grupuri și lecturile lor), dar lectura inovatoare, care produce noi semnificații, noi abordări, va dispărea în curentul principal. Totuși, aceste tipuri de lectură își impun treptat punctul de vedere, devenind reprezentative, dar cu o întârziere. Prin urmare, mi se pare că o teorie care permite astfel de lecturi nu poate fi exclusă metodologic, nici redusă la o ipoteză nesimulatoare. Chiar și pentru literatura trecutului, teoria lui Groeben este de puțin folos.

În acest moment este potrivit să reluăm critica pe care Groeben (1980) și Wolff (1977) o aduc structuralismului, în special analizei menționate anterior a poemului „Les Chats". Groeben admite că rezultatele analizei sunt obiective, adică controlabile intersubiectiv, dar consideră că descrierea structurală nu este capabilă să ofere criterii pentru ierarhizarea nivelurilor descrise. De exemplu, Jakobson și Lévi-Strauss identifică patru posibile diviziuni ale acestui poem, dar alegerea uneia dintre ele este dictată de un factor subiectiv și, de fapt, această analiză exemplară se încheie pe o notă destul de lirică.

Poate că dificultățile apar din faptul că nu există o distincție suficientă între descrierea structurală și interpretare (al treilea termen va fi lectura

imediată pe care Groeben intenționează să o descrie empiric). Dacă renunțăm să cerem sens din text, dacă nu vrem să-l reducem cu orice preț la o singură afirmație, poate că metodele structurale pot dobândi suficientă „obiectivitate". Descrierea structurală ne-ar oferi condițiile pentru posibilitatea existenței interpretărilor.

Un criteriu de simulare în această perspectivă ar fi posibilitatea de a referi un anumit element textual la un cod. Folosesc *codul* într-un sens foarte larg, referindu-mă la figura 2 a lui Eco (1979, p. 72).

Această abordare este satisfăcătoare din punct de vedere metodologic: putem oferi o descriere consistentă, necontradictorie, a sistemelor de semnificație ale căror elemente pot fi desemnate în textul analizat. Însă această poziție implică anumite consecințe:

1) Probabil ar trebui să abandonăm ideea unei structuri totale a textului, înlocuind-o poate cu ideea de structurare, un efort de structurare (cf. Lotman 1972). Textul ar trebui considerat ca un set de structuri conflictuale, iar textul univoc, (relativ) închis, va fi tratat ca un caz special.

2) Nu putem prezice întreaga gamă de interpretări posibile în descrierea structurală. Noi interpretări pot apărea atât din interpretări inovatoare, cât și din achiziții teoretice.

Prin urmare, munca interpretativă și munca teoretică își vor păstra aceeași valoare. Să ne amintim, de asemenea, că „adevărul" va rămâne întotdeauna istoric, situat într-o anumită dezvoltare a teoriei textuale, dar că se speră că rezultatele , reinterpretate, își vor găsi locul în teoriile viitorului, deoarece multe dintre descoperirile cercetătorilor din trecut sunt preluate în descrierile actuale.

3) Distincția dintre *utilizare* și *interpretare* va constitui doi poli, mai degrabă decât două clase de lecturi. Printre exemplele lui Eco, unele, cum ar fi cel al lui Pierre Menard, autorul lui *Don Quijote,* sunt destul de umoristice. În cazul lui Freud ca cititor al lui *Oedip* , este posibil, da, să se verifice - interpretarea sa în textul lui Sofocle, dar nu pot accepta cererea lui Eco ca diferitele interpretări ale unui text „să nu se excludă, ci mai degrabă să se consolideze reciproc" (1979, p. 58). Cea a lui J.-P. Vernant (1972, pp. 75-98) este antifreudiană și se referă la coduri (reconstruite) contemporane cu Sofocle. În opinia mea, cererea lui Eco ne-ar duce înapoi la textul unitar.

Cred, totuși, că dezvoltarea conceptului de cod (în sensul cel mai larg), inițiată de Eco și alți cercetători, este foarte promițătoare . Ne va permite să

depășim structuralismul ideologic, păstrându-i în același timp câștigurile incontestabile în materie de obiectivitate și fără a exclude alte limbaje mai libere, a căror existență este o condiție sine qua non pentru producerea de sens, pentru o comunicare deplină.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

BARTHES R., *Ecrivains et écrivants* în *Essais critics* Ed. du Seuil, Paris, 1964.

Eco U., *„Operă deschisă. Formă și indeterminare în poetica contemporană”.* Bompiani, Milano, ediția 1 , 1962, 1971.

Eco U., *Trattato di semiotica generale.* Bompiani, Milano, 1975.

Eco U., *Lector in fabula.* Bompiani, Milano, 1979.

GROEBEN N., *Cercetarea recepției ca studii literare empirice.* Athenaeum, Kronberg, 1977, 2 a ed. Narr, Tübingen 1980.

GUMBRECHT HU, Recenzie a lucrării Iser: *Actul de lectură* în „Poetica” 9 (1973), pp. 522-34. INGARDEN R., *Despre recunoașterea operei literare de artă.* Niemeyer, Tübingen 1960.

ISER W., *Structura aparenței textelor. Indeterminarea ca o condiție a eficacității în proza literară.* Discursuri la Universitatea din Konstanz, 28, ediția I D, 1970-1974.

ISER W., *Actul lecturii.* München, Fink, 1976.

JAUSS HR, *Istoria literară ca provocare a studiilor literare,* în Istoria *literară ca provocare.* Suhrkamp, Frankfurt a/M. Ediția 1. 1967. *5 1974* [Trad. it. *De ce istoria literaturii?,* editat de Alberto Vàrvaro, cu introducere. Guide, Napoli].

LOTMAN YU. M., *Structurea chudozestvennogo teksta,* Moscova, 1970. Iskusstvo, trad. ea. Mursia, Milano, 1972.

OLSEN M., *Lettore, strutture e codice* in *Riscontri,* in corso di stampa, 1981

WOLFF, R., *Structuralism și psihologie asociativă. Studii literare empirico-pragmatice în experimente. „Les Chats” de Baudelaire,* Niemeyer, Tübingen, 1977.

RAFFAELLA CECCARINI DEL NINNO

LA PAROLA E L'ALTRO IN BAHTIN

Conform lui Bakhtin (1959-61, 210), ceea ce unește „conglomeratele de cunoștințe și metode definite ca «filologie», «lingvistică», « critică literară»" nu este doar faptul că au textul ca obiect de analiză, ceea ce le permite să fie distinse de științele naturii, ci și modul identic de a-l trata. La bază se află, de fapt, ideea că textul este un sistem de semne normativ stabile, un obiect închis, plasat la distanța potrivită față de un observator care îl inspectează din exterior. Pentru lingvistică, acesta se reduce la „tot ceea ce se repetă și se reproduce și tot ceea ce este repetabil și reproductibil" *(ibid.,* 200). Din aceste motive, se poate fi sigur că fiecare defect al manuscrisului și fiecare dicție proastă pot fi recuperate (filologie) și că se pot întocmi statistici exhaustive ale „limbajului" unui autor, al unui personaj, al unei perioade, al unei școli etc. (critică literară). Aceste discipline sunt toate legate de imaginea textului ca obiect finit, înzestrat cu un sens unic și într-un fel canonic, care își găsesc vocația în analiza „limbilor străine moarte, păstrate în documente scrise" (Volosinov, 1929, 138). Există însă și o altă abordare dezvoltată de „translingvistică": „acest al doilea pol este inextricabil legat de elementul autoratului" (Bachtin, 1959-61, 200), atunci când textul este considerat ca fiind adoptat de un subiect care îl vorbește, de cineva căruia i se adresează, într-un timp și spațiu anume. Din această perspectivă, ceea ce este lingvistic devine un mijloc, un material utilizat de translingvistică; de fapt, actul de a vorbi nu coincide cu sensul unităților limbii, ci cu sensul actului în sine, singurul care are relații „cu valorile, adevărul, frumusețea etc." *(ibid.,* 226). Toate acestea au consecințe importante.

În primul rând, fiecare act de vorbire este individual și unic; aceasta nu înseamnă, desigur, că nu poate fi studiat, ci că repetarea unităților lingvistice în cadrul unui lanț discursiv nu implică recunoașterea lor ca în *limbă,* ci presupune o nouă *performanță* din partea subiectului, în sensul că o lectură repetată, o nouă citare este un eveniment irepetabil în text.

În al doilea rând, nu există un statut metalingvistic. De fapt, fiecare formă de înțelegere a unui text presupune întotdeauna un anumit grad de

subiectivitate din partea observatorului: „în actul de explicare participă o singură conștiință, un singur subiect; în actul de *înțelegere* participă *două - conștiințe* , două subiecți ” *(ibid.,* 207); observatorul, de fapt, nu are o poziție externă față de lumea observată , ci este o parte constitutivă a acesteia. Acest lucru este valabil atât atunci când se studiază o limbă necunoscută, procedând la reconstrucția „vorbitorilor” individuali ai acesteia *(ibid.,* 208), cât și atunci când se predă o limbă străină, presupunând acte de vorbire care stabilesc propoziții individuale ca „exemple”.

În al treilea rând, este nevoie să se stabilească o tipologie transversală a genurilor discursive, cum ar fi actele de vorbire, „de la replica cotidiană la romanul în mai multe volume sau tratatul științific” *(ibid.,* 217). Aceasta nu înseamnă că nu există diferențe între diferitele tipuri de discurs , între o conversație, de exemplu, și discursul literar; este clar, de fapt, că primul este aproape întotdeauna inteligibil doar în raport cu contextul extraverbal, din care partea realizată verbal omite multe elemente, chiar și substanțiale, în timp ce în cel de-al doilea, din punct de vedere pragmatic, la limită „nimic nu poate fi omis” (Volosinov, 1926, 42); la limită, desigur, pentru că rămâne întotdeauna o cunoaștere comună autorului și cititorului (chiar și potențială), sub sancțiunea indescifrabilității. Dar în ambele cazuri, se performează acte de vorbire; Dacă e să spunem ceva, trecem de la acte simple la acte compuse , așa cum se întâmplă în unele genuri, cum ar fi romanul, în care „autorul... creează o operă discursivă (act de vorbire) unică și completă... [pe baza] unor *acte de vorbire eterogene, ale altei persoane”* (Bahtin, 1959-61, 212). În special , analiza discursurilor literare ca codificare a proprietăților discursive înseamnă, în primul rând, identificarea relațiilor care există între elementele care constituie actul, adică enunțiatorul și enunțiatul, ambii înscriși în text (sau naratorul și naratarul, atunci când sunt menționați explicit ca eu și tu) și enunțiatul (sau „eroul” atunci când acesta este supus unui proces din ce în ce mai specific de figurativizare). Între acestea se pot stabili relații diferite, capabile să dea naștere la genuri diferite, care depind de relațiile care le leagă („cum se întâmplă în viața politică și juridică: stăpân- sclav, domn-supus, camarad-camarad”: Volosinov, 1926, 42) și de gradele de apropiere care există între ele (cum se întâmplă în utilizarea formelor gramaticale ale persoanei: eu, tu, el, dual, proces etc.). Diferența ierarhică dintre autor și erou stă la baza actului „epopeii eroice, al tragediei, al odei” *(ibid.);* gradul de distanță stă la baza „formei de narațiune obiectivă... de invocație (rugăciunea, imnul, unele forme lirice)” *(ibid.,* 51); proximitatea este prezentă „sub forma

narațiunii autobiografice, a confesiunii , a autobiografiei, forma confesiunii lirice care este forma principală a liricii de dragoste" *(ibid.).* De asemenea, este necesar să se identifice diferitele procedee de *débrayage* prin care instanța de enunțare proiectează în afara sa anumite reprezentări actanțial-actoriale, spațiale și temporale (pe care Bakhtin le numește „cronotop ": cf. 1937-38, 231-405) capabile să dea viață diferitelor tipuri de romane; de exemplu, opoziția „lumea inaccesibilă a altora *vs.* propria lume accesibilă" sau „spațiu privat *vs.* spațiu public" stă la baza romanului de aventuri și moravuri (Petronius și Apuleius), în timp ce neutralizarea sa stă la baza romanului grecesc. În toate cazurile însă, interlocutorul ocupă o poziție specifică, de altfel una dublă, atât față de autor, cât și față de erou; în general, el se alătură autorului în formula poeziei lirice și a satirei „exclusive", dar se poate apropia de erou în tipul de satiră „incluzivă"; în orice caz, are un rol structural fix, iar poziția sa determină „stilul de enunțare" (Volosinov, 1926, 52).

Prin urmare, fiecare act de vorbire are forma unui dialog, în sensul că reprezintă scenariul unui eveniment la care participă întotdeauna două instanțe: enunțiatorul și enunțiatul. Pentru a explica acest lucru, Bakhtin pornește de la considerația că sensul unui enunț nu poate fi descris în afara relațiilor care îl leagă de contextul enunțării sale (enunțul este alcătuit dintr-o parte verbală și o parte implicită: din acest motiv seamănă cu o structură entimematică) și că interpretarea sa necesită reconstrucția relațiilor dintre partea realizată verbal și un anumit număr de elemente implicite presupuse a fi comune interlocutorilor, care se prezintă astfel ca „coparticipanți", adică persoane care înțeleg și evaluează o anumită situație într-un mod identic. Cu alte cuvinte, fiecare enunț este produs pornind de la o cunoaștere comună, implicită, față de care se străduiește să fie relevant. Volosinov dă următorul exemplu: două persoane stau într-o cameră; este luna mai. Unul dintre cei doi spune „așa", cu un ton reproșător, temperat de o anumită doză de umor, în timp ce observă că afară ninge *(ibid., pp.* 28-33). Această observație nu necesită un răspuns detaliat : o înclinare a capului este suficientă pentru a-i valida relevanța. În acest caz, cunoașterea comună constă în faptul că amândoi știu că, fiind luna mai, primăvara ar fi trebuit să înceapă de mult. Cuvântul „ *așa"* reprezintă rodul unei activități cognitive care vizează exprimarea unui anumit tip de evaluare, dar, în același timp, se expune unei solicitări de autorecunoaștere din partea interlocutorului, care poate fi de acord sau nu, conform unei game de posibilități ce variază de la observația

constructivă la dezacordul total. Adică, fiecare cuvânt, de îndată ce îndrăznește să fie rostit în public, se supune judecății celuilalt, care în cazul citat este în deplin acord , și într-adevăr este în general încrezător și bogat „doar pe baza unui «suport coral» implicit. [Dar] acolo unde acesta lipsește, vocea cedă și bogăția sa de intonații se reduce, așa cum se întâmplă atunci când cineva care râde își dă seama că este singurul care râde; râsul amuțește sau își schimbă natura, devine isteric, își pierde încrederea și claritatea și nu mai este capabil să producă cuvinte vesele și jucăușe" *(Jbid.,* 35).

Firește, există implicații diferite care se aplică celor patru pereți ai camerei, ca în acest caz, sau „pentru o familie , un trib, o națiune, o clasă, pentru zile, pentru ani, pentru epoci întregi" *(ibid.,* 32), prin urmare, criterii diferite de relevanță care variază de la a spune lucruri potrivite la momentul potrivit (conversațiile dintre intimi, discuția dintre soț și soție, o întâlnire întâmplătoare etc.: cf. Volosinov, 1930, 99-100) până la locul pe care îl ocupă cineva în ierarhia socială, dar toate formele de vorbire sunt supuse obligației de a spune ceea ce este în raport cu persoana căreia i se adresează. „«Eul» poate fi realizat în vorbire doar bazându-se pe «noi»" (Volosinov 1926, 31).

Acest lucru este valabil atât pentru cazul mai simplu al unui dialog real, cât și pentru cazul mai complex al dialogicității „distanțate" (intertextualității). Atâta timp cât există o oarecare convergență fie în situația de enunțare, fie în tenorul enunțului, se stabilesc relații dialogice; în primul caz, un exemplu poate fi dat în literatura artistică, în *Dialogurile morților de Lucian* , în care situația comună de enunțare (întâlnirea imaginară din viața de apoi) provoacă comparații între oameni care altfel nu s-ar fi întâlnit niciodată pe baza unei cunoașteri comune, constituită din așa-numitele „ întrebări ultime" (Bakhtin, 1959-61, 225 și 1963, 186); în al doilea caz, cel în care „comunalitatea parțială a unei teme, a unui punct de vedere al enunțului generează comparații dialogice între actele de vorbire ale unor oameni de știință care nu știau și nu puteau să știe nimic unul despre celălalt " (Bakhtin, 1959-61, 225). Chiar și enunțurile care par monologice sunt doar aparent așa. Discursurile unui singur vorbitor, cum ar fi o conferință și anumite argumente susținute cu voce tare, sunt structurate pe baza unui presupus ascultător; segmentarea textului în paragrafe este analoagă organizării unui dialog (cf. Volosinov, 1929, 195): întrebare și răspuns, integrare, anticiparea posibilelor obiecții, expunerea discrepanțelor aparente în propriul raționament. *Solilocviul* este un dialog cu sine însuși în care vorbitorul

presupune acte de vorbire ce aparțin unor voci diferite (cf. Bachtin, 1963, 156); se poate verifica, așadar, că conversația este structurată pe solilocviu; în acest caz, *partenerii* din dialogul extern devin purtători de cuvânt ai actelor de vorbire ale celui intern (cf. *ibid.* y 290). „Simțurile, de fapt... nu sunt împărtășite între persoane diferite, ci între voci diferite" (Bachtin, 1959-61, 211).

Fiecare cuvânt este întotdeauna polifonic, dar această polifonie poate căpăta diferite grade de profunzime, pe măsură ce trecem de la dialogul cotidian (bivocalitatea își găsește cea mai clară expresie în „ intonația ușor batjocoritoare sau ironică..., intonație care exprimă uimire, neînțelegere, întrebare, îndoială, confirmare, refuz, indignare, admirație etc. [tipică] schimburilor discursive din vorbirea cotidiană , a dialogurilor și discuțiilor pe teme științifice și alte teme ideologice": *ibid.,* 207) la genurile literare unde dobândește un rol esențial . Un scriitor este cineva care posedă darul vorbirii indirecte. În special, în unele genuri precum romanul, întrepătrunderea neîncetată a actelor de vorbire, datorată numeroaselor *débrayages* enunțiative («fiecare scriitor - chiar și poetul liric pur - [este] întotdeauna un «dramaturg» în sensul că distribuie toate cuvintele printre vocile altora, inclusiv «imaginea autorului»»: *ibid.,* 206) provoacă interferențe ale unor voci foarte puternice, dintre care cele mai interesante cazuri sunt cele care se încadrează în categoria «cuvântului străin reflectat» (Bachtin, 1963, 259: în care vocea altora nu slujește docil în mâinile celui care și-o însușește, ci anticipează, provoacă, pe scurt este activă).

Cu siguranță, prezența celuilalt poate reprezenta o amenințare atunci când cineva este incapabil să-și articuleze propria voce pornind de la a sa. Aceasta pare a fi opinia lui Volosinov (1929 și 1930), care leagă aceste observații de o judecată politică de condamnare a cuvântului „modern" (capitalist?). El critică utilizarea pe scară largă a discursului „citat", „meditat" în detrimentul celui care „ vine din propria gură"; dar acest reproș dispare dacă se admite alteritatea ireductibilă care constituie subiectul; atunci, în cel mai simplu caz, citatul este o armă de inversare, de critică a discursului celuilalt; în orice caz, constituie singurul mod de a vorbi, cel - indirect.

A recunoaște că celălalt nu mai este singurul care deține puterea simbolică, ci că și el este inclus în ea, înseamnă că ne putem adresa lui; pentru ca acest lucru să se întâmple, este necesar ca el să fie simbolizat prin anumite markeri sintactici și semantici, adică să devină un simbol, un semn (pentru

Raskolnikov, „fiecare persoană, fiecare personaj nou este transformat... într-un simbol, iar numele său devine o poreclă”: Bakhtin, 1963, 313). Se poate încerca crearea unei tipologii a celuilalt, așa cum o găsește Bakhtin în opera lui Dostoievski. Celălalt poate fi tratat ca un tu sau un el; un el atunci când tu este supus unui proces de depersonalizare , atât ca manifestare a disprețului (în *Notes from Underground* naratorul „reduce toți bărbații [cărora i se adresează] la un singur numitor: «celălalt»”. El atribuie acestei categorii - colegii de școală, colegii, servitorul Apollon, femeia care se îndrăgostește de el și chiar creatorul ordinii mondiale cu care se ceartă, și reacționează la ei ca și cum ar fi «alții» de la el”: *ibid.,* 333), cât și ca o formă de respect față de judecător. Tu poate fi un aliat sau un antagonist. Plasând celălalt într-una dintre aceste poziții, subiectului i se oferă posibilitatea de a adopta diferite strategii discursive, toate vizând însă recunoașterea sa. De exemplu, privirea celuilalt este cea a unui manipulator -destinatar care îl împinge pe subiectul-destinatar într-o poziție de lipsă de libertate, exprimând o judecată negativă asupra competenței sale modale, provocându-l cu „ești incapabil să...” (cf. *ibid.,* 268); cuvântul Subiectul-destinatar, dacă este umil și supus, se predă, este „gata să se retragă, mereu gata să capituleze” (ibid., 279), dacă este mândru și mândru , încearcă să se răzvrătească. Voci care nu se exclud reciproc, dar pot coexista în aceeași persoană. De asemenea, trebuie făcută o distincție între cel în fața căruia se vorbește și cel cu care se vorbește: Stravoghin, de exemplu, își tratează discipolii ca simpli ascultători și pe sine ca destinatar al actului (cf. *ibid.,* 344).

Contractul stabilit prin cuvinte se bazează pe încredere reciprocă; aceasta nu înseamnă că nu se încearcă înșelăciunea și simularea: subiectul, pe baza anticipării calculului interpretativ al celuilalt («principalele declarații autoconfesionale ale personajelor sunt pătrunse de o relație extrem de intensă cu cuvintele anticipate ale altora despre ele, cu reacția celuilalt la cuvintele lor despre sine»; *ibid.,* 267), poate pune în acțiune practici înșelătoare: plasându-se pe axa minciunii (cf. careul semiotic al modalităților veridice la Greimas), se preface a fi ceea ce celălalt vrea să fie (un tip de cuvânt cu o «portiță de scăpare»: *ibid.,* 305), adică simulează distrugerea propriei imagini în celălalt «ca o ultimă încercare disperată de a se elibera de puterea pe care conștiința celuilalt o exercită asupra lui» *(ibid.,* 304); sau încearcă să descalifice *partenerul discursiv* cu afirmații de genul „Îi ignor pe oamenii ca tine”, ca și cum celălalt nu ar exista (simulare a „indiferenței”) cu intenția de a „elimina ostentativ și sfidător accentul personal vioi din cuvintele sale, de a

vorbi cu spatele la ascultător" *(ibid.,* 323).

Cuvântul este astfel redus la un câmp de luptă unde au loc repetiții și ciocniri între voci, unde trebuie să simulăm și să facem feste ; când putem spune că există o gândire autentică? Când, potrivit lui Bakhtin, se găsește un acord între voci. „Reconcilierea și fuziunea vocilor, chiar și în limitele unei singure conștiințe, nu poate fi un act monologic, ci presupune asocierea vocii personajului cu corul" *(ibid.,* 328), combinând liniștea sincerității cu cea de a putea spune orice vrei: o polifonie de acte pașnice.

Există însă și o altă modalitate de a vorbi „sincer", și anume cea care se adresează celui de- *al Terțului.* Pe lângă *partenerul* implicat în activitatea discursivă, care se află pe picior de egalitate cu subiectul, conform unei rețele de poziții pe care niciunul dintre ei nu o domină și din care nimeni nu poate scăpa, există și cel de-al Terțului care înțelege împletirea actelor de vorbire în întregime (legând împreună cele două subiecte implicate). Aceasta este o instanță ceva mai înaltă de susținere a cuvântului care „presupune diverse expresii ideologice concrete precum Dumnezeu, adevărul absolut, tribunalul imparțial al istoriei, poporul, știința etc." (Bahtin, 1959-61, 227). În acest caz, când vorbesc, o fac în numele acestor entități, care constituie garanții validității afirmațiilor mele și, în același timp, încredințez sinceritatea a ceea ce spun adevărului discursului pe care îl produc (divin, științific etc.), de la care aștept confirmare și recunoaștere . Această modalitate de a „apela" poate evoca situația, folosită în arta comică, a dialogului „surzilor", unde, chiar dacă nu există contact semantic între replici pentru că *partenerii* nu se ascultă reciproc, există totuși o terță parte care asigură că discursul „stă" (cf. *ibid.,* 225) și cu siguranță este întotdeauna practicată, atât atunci când revoluționarul - revendică validitatea crimelor sale împotriva instituțiilor burgheze în fața tribunalului luptei de clasă, cât și atunci când se referă la „cunoașterea comună". Prezența terței părți poate fi deplasată în timp: poate fi căutată în contemporaneitate (dorința de recunoaștere doar „efemeră") sau în viitor (enunțată sub forma unui cuvânt profetic). În cele din urmă, poate fi ignorată, în numele unui gând individual (mă prefac că nu iau în considerare acest lucru), dar cu siguranță nu te poți lipsi de ea, cu riscul de a cădea în iadul lui Thomas Mann (cf. *ibid.,* 227) unde se cade în pivnițe fără sunet „fără controlul cuvântului, acolo jos, unde Dumnezeu nu aude". În acest caz, de fapt, ar lipsi chiar fundamentul care este limbajul, ca articulare a sensului, singurul care îi conferă subiectului darul vorbirii,

permițându-i să „se exprime, să se facă public, să se pună în ziar” (cf. Th. Mann, *Doctor Faustus,* Mondadori, Torino, 1970 [4], 299).

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

BACHTIN MICHAIL MICHAJLOVIC

1934-35 *Slovenă v Roman* [Cuvântul din roman]; trad. ieri de Cl. Strada Janovic, în Bachtin, 1975, it. 1979.

1937-38 *Formă? presă cronotopul v Roman. Studii istorice și poetice* [Formele timpului și cronotopului în roman]; trad. it. de Cl. Strada Janovic, în Bachtin, 1975, it. 1979.

1959-61 *Problema leksla* [Problema restului], *Voprosy literatury,* 10, 1976; trad. it. de N. Marcialis, în PONTIUS (curator), Ai. *Bachtin. Semiotică, teorie literară și marinism,* Bari, Daedalus,

1963 *Prohlemy poetiki Dostoevskogo* [Problemele poeticii lui Dostoievski], Moscova; tr. de G. GARRITANO, *Dostoievski. Poetică și stilistică,* Torino, Einaudi, 1968.

1975 *Voprosy literatury i estetiki* [Probleme ale literaturii și esteticii], Moscova; trad. it. *Estetica și romanul,* editat de Cl. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979.

VOLOSINOV VALENTIN NIKOLAEVICI

1926 *Slovo v zizni i slovo v poezii* [Cuvântul în viață și poezie], *Zvezda,* 6, 1926; Traducere italiană de R. Bruzzese, în Volosinov 1980.

1929 *Marksizm i filosofa jazyka. Osnovnye problemy sociologiceskogo metododa v nauke jazyke* [Marxismul și filosofia limbajului. Probleme fundamentale ale metodei sociologice în știința limbajului], Leningrad, trad. de N. Cuscito, *Marxismul și filosofia limbajului,* Bari, Dedalo, 1976.

1930 *Konstrukcija vyskazyvanija* [Construcția enunțului], *Literaturnaja uceha,* 5, 1930; Traducere în italiană de R. Bruzzese în Volosinov, 1980.

1980 *11 Limbajul ca practică socială,* Bari, Dedalo.

ANTONINO BUTTITTA

SEMIOTICA IMPURĂ A LUI PP PASOLINI

Întâlnirea dintre PPP și semiotică ar trebui interpretată ca relația unui intelectual (în sensul cel mai puțin ambiguu al termenului) - un intelectual, în sine problematic - nu cu vreo știință, ci cu unul dintre punctele cruciale ale culturii contemporane, ale cărui tăceri, complicități și sentimente de vinovăție semiotica le-a mascat în cele din urmă. Într-un peisaj cultural precum cel italian, unde, de ceva vreme (răsfoiți *colecția lui Primato)* , intelectualii s-au obișnuit să servească puterea, deși cu o cochetărie rebelă, acest fapt ar putea părea normal. Nu poate să nu îndemne la un moment de reflecție, însă, faptul că intențiile maeștrilor semioticii au fost, dacă e să fie ceva, de a dezvălui ideologiile prin semnele care le exprimau și nu de a le ascunde, așa cum se pare că li s-a întâmplat majorității celor care, din viclenie sau, mai simplu, din gustul aventurii intelectuale, s-au înrolat în armata diversă de semioticieni din Italia la începutul anilor 1960 .

Intrarea semioticii în cultura italiană a avut loc după acești ani și a urmat la scurt timp stabilirii definitive a acestei științe în Franța. Să reamintim câteva date. Deși *„Cours" al lui Saussure* datează din 1916, *„Collected Papers" al lui Peirce* din 1931 și *„Signs" al lui Morris* din 1946, semiotica s-a consacrat după publicarea *„Essays" -ului lui Hjelmslev* în 1959. Cu toate acestea, în 1958 apăruse *„Antropologia structurală" a lui Lévi-Strauss* , iar cu un an mai devreme „ *Mitologiile"* ale lui Roland Barthes . În 1960 au fost publicate „Elements of *General Linguistics" ale lui Martinet* , în 1963 *„Essais de Enguistique générale" ale lui Jakobson* și, în final, în 1964 *„Elements of Semiology" ale lui Barthes* , tradusă în italiană în 1966. *„Semantica structurală" a lui Greimas* a apărut în 1968, la doi ani după publicarea sa în Franța. Cu câțiva ani mai devreme, Centrul Internațional de Semiotică fusese fondat la Urbino, iar în 1970, Asociația pentru Conservarea Tradițiilor Populare a organizat la Palermo prima întâlnire internațională a celor mai faimoși exponenți ai acestei noi științe (*).

Nu poate fi o coincidență faptul că tocmai la Palermo, deși cu caracterul

evident al unui *safari cultural* , așa-numitul Gruppo 63, care includea unii dintre viitorii maeștri ai semioticii italiene, a încercat lansarea sa organizațională și publicitară . De fapt, sosirea semioticii în Italia a coincis și s-a întâlnit cu anxietatea pentru o reînnoire culturală, exprimată foarte confuz de Gruppo 63. Relația de iubire-ură pe care PPP a întreținut-o cu acest grup, sau mai degrabă cu revendicările pe care le-a exprimat, a mers mână în mână cu relația sa contrastantă cu semiotica.

De fapt, prin experiența sa la *Officina* , începând din 1955, PPP anticipase într-un anumit sens experimentalismul neoavangardei. Nu este o coincidență faptul că *Officina* prezintă texte de Vivaldi, Pagliarani, Sanguineti și Arbasino. Cu toate acestea, exista o diferență fundamentală între experimentalismul lui Pasolini și neoavangardă. Aceasta din urmă tindea spre jocuri formale pure, respingea istoria, se pierdea pe căile misterioase ale - inconștientului și exalta haosul sub presiunea demonului iraționalismului. PPP, în ciuda tremurului său iraționalist datorat unui alt demon, a rămas ferm de partea istoriei și a *logosului.*

«Officina — a remarcat cu acuitate Enzo Siciliano — i-a recitit pe Francesco De Sanctis și Antonio Gramsci: oferea o interpretare care nu era superficială, nu asculta de principiile realismului socialist, așa cum se practica în mod obișnuit. Revista a repropus decadentismul „ca o problemă contemporană", a relansat temele avangardelor istorice ca nefiind evidente și îngropate. Și, dacă a subliniat legitimitatea absolută a discursului literar suficient în sine, nu a negat o altă legitimitate: aceea că acest discurs a căzut într-o relație dialectică cu existența» ([2]). În esență, ceea ce a făcut ca cele două poziții să fie ireconciliabile a fost: «un reziduu al umanismului tradițional care trebuie revitalizat prin istorismul marxist... împotriva sociologismului pozitivist, impregnat de *refoulementări existențiale* » ([3]). De aici, în mod necesar, ciocnirea, chiar și una directă. Documentarea acestui fapt persistă într-un text poetic de Sanguineti apărut în *Officina,* în care atacul asupra PPP capătă o tentă personalistă. Controversa, însă, are rădăcini mai profunde. Două Italiei, două culturi, două ideologii diferite s-au ciocnit. „Pe de o parte – comentează Siciliano – o ideologie care consideră cunoașterea istorică un punct de rezistență dincolo de care se află haosul intelectual și social... Pe de altă parte, ideologia opusă: pentru care istoria este un simplu eveniment sau o disfuncție fiziologică, o mlaștină cenușie în care existența se îneacă" ([4]).

Chiar și în ceea ce privește semiotica, pe care unii o considerau suportul științific al discursului estetic al neoavangardei (*Opera aperta a lui Eco datează* din 1962), PPP nu a întârziat. Între timp, el fusese interesat de limbaj, în special de dialect, încă din vremea lucrărilor *Poesia a Casarsa* din 1942 și *Academiuta de tenga furlana:* interese care nu au scăzut niciodată, așa cum - demonstrează antologiile *Poesia dialettale del Novecento* din 1952 și *Canzo niere italiano* din 1955; și așa cum este documentat, deși indirect, de o mare parte din producția sa literară și cinematografică. Valoarea dialectului în operele sale merită o discuție separată. În legătură cu subiectul nostru, însă, trebuie subliniat faptul că interesele lui PPP pentru dialect nu sunt nici filologice, nici pur și simplu estetice. Dialectul nu este doar un instrument de creație artistică, ci un document cultural, canalul prin care o anumită realitate umană și socială se exprimă și se afirmă. De aceea, atunci când procesele violente de urbanizare și bombardamentul mass-media vor fi cauzat dezintegrarea acesteia, PPP va considera că s-a produs catastrofa antropologică totală a țării noastre.

Încă din vremea lui Casarsa, pentru PPP, limbajul a fost setul de semne prin care o condiție istorică se exprimă și se recunoaște. Vocabularul semiotic este absent (doar doi sau trei cercetători italieni, Pagliaro și Cocchiara, îl cunoșteau pe Saussure în anii 1940), dar atenția acordată de PPP dialectului încă de la o vârstă fragedă și apărarea acestuia alături de apărarea autonomiei Friuli, demonstrează o practică semiotică la intelectualul friulan, o semiotică activă, dinamică, deși nu implementată conștient. Mai mult, semiotica ca atare, cu lexicologiile sale, a fost clar prezentă încă din anii 1960 la Pasolini ca poet și eseist, atât ca o încercare de a raționaliza un tip de atenție omniprezent, cât și ca un mijloc de a ține pasul cu cultura europeană. Auzim un ecou al acestui lucru în *Poesia in forma di rosa,* publicată în 1964:

> Ah, sistemul de semne
> gândit râzând, împreună cu Leonetti și Calvino în timpul obișnuitei opriri în Nord.
> Semne pentru surdo-muți, cu ideografii care sunt odată pentru totdeauna internaționale ([5]).

O dovadă în acest sens este schimbul de idei și colaborarea cu unele dintre cele mai proeminente figuri ale semioticii franceze, precum Roland Barthes. Este suficient să ne amintim de Festivalul de la Pesaro și *de Gulliver,* un număr special al revistei *Menabò* al cărui scop era tocmai acela de a construi o punte între tradiție și avangardă, cultura italiană și europeană.

Și aici, și nu întâmplător, s-a reprodus aceeași dihotomie între PPP și semiotica oficială pe care am observat-o deja între experimentalismul său și neoavangardă. Semioticienii oficiali, în special cei italieni, au urmărit semnele și relațiile dintre semne; PPP, pe de altă parte, a urmărit relațiile dintre semne și lucruri, situațiile sociale și ideologiile la care se referă semnele. O semiotică formalistă, pe de o parte, pe deplin conștientă de rafinamentul propriului aparat metodologic, care nu ascundea întotdeauna cu bună știință o concepție irațională a artei ca loc al inefabilului, al non-verbalizabilului (așa cum a spus un proeminent semiotician italian); pe de altă parte, o semiotică ideologică fondată mai mult pe puterea pasiunii decât pe claritatea metodologică , care a reușit să surprindă sensul semnelor observate și semnificația lor în procesele sociale concrete de producție și fructificare. Firește , o perspectivă științifică aleasă mai mult pentru practica emoțională decât pentru conștientizarea metodologică poate fi supusă distorsiunilor și chiar erorilor grave. Este cazul scrierii lui Pasolini, *II cinema di poesia,* citită în 1965 la Festivalul de Film de la Pesaro. Unde aflăm că limbajul cinematografiei este realitatea, că „în timp ce operațiunea scriitorului este o invenție estetică, cea a autorului cinematografic este mai întâi lingvistică și apoi estetică" ([6]). Acestea sunt afirmații surprinzătoare dacă se ia în considerare faptul că nu este necesar să fii semiotician pentru a înțelege că până și limbajul cinematografic (altfel nu ar fi așa) are propriul lexic și propria gramatică , diferite de realitate. Câțiva ani mai târziu însă, în 1971, revenind aproape trecător la același subiect, în *Prefața* la o colecție de scrieri ale lui Jean-Luc Godard despre cinema, el arată că posedă un grad mai mare de informații despre problemele semiotice ale limbajului cinematografic. El observă, printre altele, că lingvistica și semiologia , ca științe, adică instrumente de descriere, nu sunt niciodată normative. Ele devin astfel în școli și academii. De asemenea, spune despre sine : «Mă ocup de lingvistică și semiologie (rău, ca amator, așa cum afirmă unii profesori universitari, autori - cronologic la inițiativa mea - a unor scrieri celebre și ilizibile despre semiologia cinematografiei, poate corecte din punct de vedere cultural, dar fără o idee)» ([7]).

Însă PPP era mai mult decât un amator și avea mai multe idei. Dictând prefața la poeziile lui Panagulis, apărute în italiană în 1972, poate fără să-și dea seama, a anticipat încă o dată cele mai recente tendințe în semiotică. «Poeziile lui Panagulis – scrie el – după cum știe bine autorul lor, nu sunt suficiente în sine; și, pe de altă parte, nu aspiră să «suspende sensul»: există

excepții, dar ele, în ansamblu, merită să fie integrate cu ceva care este în afara lor (rațiunea și destinația lor) pentru a se putea prezenta ca terminate» ([8]).

Dacă extindem discursul lui PPP la toate fenomenele culturale, observăm imediat cum acesta, din păcate doar inductiv, a înțeles că înțelegerea completă a sensului lor este posibilă doar prin identificarea funcției lor și a contextului de realizare. Aceasta este semiotica, ba chiar singura semiotică acceptabilă pentru cei care, neurmărind evadări din realitate, rămân în cadrul filosofiei praxisului sau al oricărei alte filosofii care, în orice caz, se referă la praxis. Mai mult, din această semiotică , pe care o vom numi impură pentru a nu nemulțumi profesorii universitari, PPP a lăsat pagini exemplare de perspicacitate și luciditate în *Empirismo eretico* și *Scritti corsari.* Este suficient să citim *II „discorso" dei capelli sau* Analisi *linguistica di uno slogan, care* au apărut deja ca articole cu titluri diferite în cursul anului 1973 în *Corriere* ([9]). Avem aici dovezi irefutabile ale puterii analizelor semiotice ale lui PPP. În primul, printr-un singur semn – părul lung, mai exact –, el trasează cu luciditate ideologiile și situațiile sociale care constituie o mare parte a culturii timpului nostru, din care ele sunt mesaje silențioase. În al doilea , identificând o funcție expresivă în limbajul publicitar, el încearcă să găsească în viitor nu temuta „fixare și moarte", ci o nouă istorie. Prin semiotică, el a recâștigat astfel speranța într-un viitor uman, în raport cu care însă, un anumit mod de a muri poate apărea ca imaginea în oglindă a contrariului.

(') Vezi AA.VV., *Structuri şi genuri ale literaturilor etnice,* Palermo 1978.

([2]) Viața lui Pasolini, Milano 1978, p. 195.

([J]) Ibidem, p. 199.

(4) Ibidem.

(5) *Poeziile,* Milano 1970, p. 372

(6) Vezi *Empirismo eretico,* Milano 1977 [2] , p. 170. Pasolini a revenit asupra acestor idei, clarificându-le și aprofundându-le în mai multe intervenții, acum adunate în *Empirismo eretico însuși.* Unul dintre acestea este *Codice dei codici* (p. 277 și urm.), o polemică distractivă, dar puțin probabilă, cu Eco degli *Appunti per una Semiologia delle comunicazioni visive,* Milano 1967.

(') J.-L. GODARD, *Cinema este cinema,* traducere italiană, Milano 1971, p. 11.

(') A. PANAGULIS, *Others Will Follow,* traducere italiană, Palermo 1972, p. 11.

(') Vezi *Scritti corsari,* Milano 19752 · respectiv la pp. 9 și următoarele și 17 și următoarele.

INTERVENȚII

SEMIOTICĂ ȘI TEORIA REPREZENTĂRII

RENATO TOMASINO

NOTĂ INTRODUCTIVĂ

Într-o conferință dedicată unui proiect amplu despre istoria semioticii, secțiunea despre *Semiotică și Teoria Reprezentării* se prezintă în mod necesar ca un studiu asupra limitelor dintre istorizare și teoretizare. Aceasta se datorează în principal două motive: primul este că reprezentarea (teatru, performance, audiovizual, fotografie etc.) articulează o practică semiotică secundară, o practică fictivă, asupra lucrurilor, oamenilor și circumstanțelor deja semiotizate în felul lor, făcând astfel domeniul, limitele sale și însăși aplicabilitatea modelelor sale ambigue; al doilea este faptul că aceleași lucruri, oameni și circumstanțe oferă la fiecare nivel posibil de analiză o eterogenitate de practici dificil de coordonat sau de convergent către univocitatea intențiilor semiotice, astfel încât fracturile, lacunele din fiecare sens apar la fel de importante ca sensul în sine (să luăm în considerare - fracturile abisale dintre obiect și fotografie, corp și imagine, decor și film, actor și personaj etc.).

Pe de altă parte, este la fel de evident că semiozele reprezentative, tocmai datorită acestor caracteristici unice, transmit sens în mare măsură prin practici deictico-ficționale care îl obligă pe semiolog să se preocupe de enunțare; de aici și plasarea particulară a acestei secțiuni a lucrării, care a apărut critic și fericit echilibrată între o conferință despre știință și una despre guvernabilitatea acesteia, adică între o conferință despre istoria semioticii și o alta despre enunțare. Acest nod de probleme a fost prezent tematic în mai mult sau mai puțin toate prezentările, uneori ca motiv dominant, alteori ca orizont de discuție, cerând participanților să se preocupe de rigoarea extremă a cadrului epistemologic, de modele, de procedurile analitice și, în același timp, de limitele și verificabilitatea acestora.

Astfel, preocuparea pentru modelul, sau modelele, cu care să se coordoneze practica semiotică a fost esențială în prezentarea lui Gian Franco Arlandi despre *Semiotica graficizării,* oferind problemei o serie de ancore în istoria iconologiei și topologiei. În cartea sa „ *Cercetare și noi stiluri de*

comunicare publicitară", Antonio Di Sparti și-a asumat sarcina dificilă de a explora coordonarea dintre practicile grafico-lingvistice și practicile ancorate, cu propriile lor articulații specifice , în imagine. Egidio Mucci a abordat apoi în mod explicit această problemă comună în prezentarea sa când, după o examinare atentă a specificităților și chiar a limitelor reprezentării fotografice a arhitecturii, a identificat în „punctum"-ul lui Barthes elementul esențial, nemodelabil semiotic, al fotografiei și poate al oricărei alte reprezentări.

Într-o a doua sesiune de lucru, Janne Vibaek, cu considerații detaliate și articulate, a abordat cealaltă latură a semiozei reprezentative, cea a spectatorului și a modurilor de decodificare promovate de spectacol ca text eterogen. Prezentarea sa , „ *De la text la spectator ",* a apărut astfel complementară celei a lui Antonio Pasqualino despre *Semiotica obiectelor reprezentative în teatru* , unde textul spectaculos a fost considerat în - posibilitățile sale paradigmatice și procedurale, cu exemple specifice din teatrul sicilian de păpuși și marionete. În „ *Linia bjelmsleviană în semiologia spectacolului: câmp și limite",* am urmărit o ipoteză de rigoare și individuare epistemologică a câmpului tocmai pentru că, prin inevitabilitatea unei rupturi epistemologice, generalizarea „punctului" în fiecare semioză reprezentativă a apărut mai clar; o generalizare aici definibilă ca problema sau practica decorului. În discursul său despre *Semiotica acțiunii teatrale,* Giusto Monaco a istorizat în mod potrivit această vastă problemă, concentrându-se în special pe aspectele semiotice ale teatrului greco-latin.

Nu este însă nici exagerat, nici circumstanțial să afirmăm că analiza a avansat și mai profund și mai viu printr-o discuție bogată și participativă, despre care, din păcate, este imposibil să se dea seama aici decât pe scurt, prin intermediul câtorva considerații inițiale din această notă.

JANNE VIBAEK

DE LA TEXT LA SPECTACTOR

Premisă

Această lucrare prezintă o propunere metodologică analitică pentru studiul spectacolului teatral, enumerând probleme teoretice și observații

pentru fiecare fază a producției unui spectacol . Se bazează pe o serie de notițe luate în ultimii ani în urma discuțiilor care au avut loc cu diverse ocazii pe tema semioticii teatrului (').

Voi aborda mai întâi una dintre cele mai dezbătute probleme, cea a „prezenței" prea efemere a obiectului de analizat, spectacolul . Dacă plecăm de la premisa că cultura este o activitate semiotică continuă, spectacolul teatral, ca fapt cultural, trebuie să aibă și el propriul statut semiotic analizabil. Problema este de a-i identifica natura și de a descoperi cum se produc sensul și sensul său. O altă chestiune asupra căreia pare dificil să se ajungă la un acord este cea a importanței textului scris în raport cu spectacolul; voi reveni asupra acestui aspect atunci când voi vorbi despre scrierea *textului.* În orice caz, Michael Kirby are dreptate când afirmă că „Sensul unui spectacol este autosuficient și nu depinde de și nu există în raport cu un scenariu. Semiotica teatrului trebuie să învețe să se ocupe de spectacolul propriu-zis. Analiza scenariilor poate fi lăsată în seama semioticii literaturii" ([2]).

Există în esență două tipuri de analiză semiotică. Prima , pe care o voi numi antropologică, își propune să descopere structurile care stau la baza manifestărilor verbale și nonverbale, fie că studiem o cultură necunoscută nouă, fie că descoperim regulile inconștiente ale comportamentului nostru. În cazul nostru, acest tip de analiză implică identificarea codurilor care permit teatrului să fie perceput ca teatru și studierea modului în care acestea funcționează . Mai exact, implică cercetarea regulilor care stau la baza fenomenelor teatrale: unele sunt generale, valabile pentru orice tip de teatru, altele sunt mai specifice, specifice unuia sau mai multor genuri. Aceasta nu înseamnă că trebuie neapărat să găsim un cod universal și/sau un cod teatral specific, deoarece manifestările care poartă numele de teatru sau spectacol sunt atât de multe și atât de diverse încât este întotdeauna posibil să găsim una căreia îi lipsește numitorul minim pe care credeam că tocmai l-am stabilit ca indispensabil. În orice caz, însă, ne putem mulțumi cu identificarea unui anumit număr de *topoi* necesare pentru ca o manifestare să fie considerată teatrală.

Celălalt tip de semiotică este ceea ce am putea numi estetică. Aceasta studiază manifestarea singulară, „textul" singular la *nivel de cuvânt* ([3]). Acest tip de analiză, în cazul nostru, îi interesează în principal pe cercetătorii teatrului cult. Aceștia, tocmai datorită metodei pe care o urmez , sunt mereu afectați de angoasa de a nu găsi în fața lor un text fix de analizat, precum o carte sau o pictură. Prin urmare, unii dintre acești autori neagă

posibilitatea analizării textului teatral, deoarece în realizarea sa ca spectacol prezintă caracteristici de efemeritate absolută. În realitate, este spectacolul într-adevăr un produs atât de efemer? De exemplu, există tipuri de spectacol care se repetă de o infinită ori cu caracteristici neschimbate. Pe de altă parte, sunt diversele înregistrări audiovizuale pe care avem posibilitatea să le folosim astăzi într-adevăr atât de infidele? Este adevărat că înregistrarea nu este spectacolul, dar este, de asemenea, adevărat că fiecare lectură a unui text literar este diferită nu numai de la persoană la persoană, ci și de către - aceeași persoană dacă este făcută în momente diferite. Ca să nu mai vorbim de artele vizuale. Cesare Brandi, de exemplu, își bazează teoria restaurării pe conceptul lui Dewey conform căruia o operă de artă este doar potențial și este recreată de fiecare dată când este experimentată estetic ([4]). În ciuda acestui fapt, multe studii importante au fost efectuate bazate exclusiv pe - reproduceri fotografice și, înainte de inventarea fotografiei, pe reproduceri grafice. Înregistrarea nu este spectacolul, ce-i drept, dar este cu siguranță de mare ajutor cercetătorului care cunoaște bine spectacolul, a urmărit punerea în scenă a acestuia și un anumit număr de repetiții. Înregistrarea permite apoi, prin tehnica proiecției cu încetinitorul, cadru cu cadru, surprinderea detaliilor care nu pot fi văzute și studiate în timpul spectacolului.

Recunoaștem, totuși, dificultatea studierii nivelului *verbal* al evenimentelor teatrale și ușurința mai mare de a analiza *nivelul limbii lor.* Limitându-ne sarcina la studiul acestui al doilea nivel, vom distinge, așadar, patru momente în comunicarea teatrală, nu întotdeauna distincte cronologic, dar adesea cu durate diferite și cu statute semiotice diferite: 1) scrierea textului; 2) punerea în scenă; 3) reprezentația; 4) savurarea. Scrierea textului corespunde momentului codificării unui prim mesaj, al doilea moment decodificării sale și codificării reprezentării sale , în al treilea moment avem noul mesaj deja codificat, în al patrulea decodificării sale de către spectatori. Prin urmare, ne aflăm în prezența unui lanț de coduri care nu sunt neapărat omoloage: codul autorului în textul sursă, cele folosite de operatori pentru a transforma textul într-o reprezentație, reprezentația codificată ca urmare a întâlnirii codurilor anterioare și, în final, codurile celor care decodează reprezentația.

Scrierea textului

Prima etapă, pe care o numim scrierea textului, include și schița generală sau ideea de plecare în cazurile în care reprezentația nu se bazează pe un text teatral scris. Acest lucru care precede reprezentația are un statut special în comparație cu celelalte etape. Nu este folosit de obicei pentru o singură reprezentație, ci teoretic pentru un număr nespecificat de altele; adică este considerat invariant față de acestea din urmă.

Studiul textului scris a fost încercat de o serie de autori, prin metode de analiză a textelor literare. În special, s-a folosit conceptul de performativitate, încercând astfel să se identifice unitățile semiologice fundamentale ale articulării sensului pentru scenă ([5]). Textul scris al unui spectacol teatral este performativ dincolo de densitatea mai mare sau mai mică a frazelor performative în sens strict și restrâns, afirmă Serpieri, și insistă: „Teatrul este în întregime performativ . Și din moment ce performativitatea este de cuvinte, de acte lingvistice , întotdeauna ilucutorii și perlocutorii în interrelația dinamică a personajelor, trebuie să rezulte că *limbajul teatral este performativ,* că textul este performativ, că textul conține determinările sale scenice ” ([6]). Până la acest punct argumentul este corect, de fapt această - performativitate are propria sa eficacitate în momentul punerii în scenă. Când Serpieri însuși afirmă: „Performativul este discursul care indică gestul care este efectuat simultan...” ([7]), nu se poate fi mai de acord. În acest moment am trecut, de fapt, de la text la spectacolul deja codificat, iar performativitatea a fost deja desăvârșită.

Unii autori au propus să considerăm textul scris drept structura profundă a spectacolului ([8]). Este necesar să clarificăm în ce sens vorbim despre structură. Structura profundă spre deosebire de structura aparentă cu o conotație ideologică? Structura profundă ca structură a sensului care nu este imediat lizibilă precum cea superficială, dar descifrabilă printr-o analiză semiologică? Sau structura profundă ca cea mai abstractă și simplă structură a gramaticii transformaționale? Sau precum *limba* lui Saussure sau *schema* lui Hjelmslev ? ([9]).

În primul caz, a spune că textul scris este structura profundă a spectacolului ar fi ca și cum ai spune că ideologia profundă este aceeași în ambele cazuri. Este bine cunoscut, însă, că spectacolele exprimă adesea ideologii diferite sau chiar opuse celor din textul original. Chiar și în al doilea caz, textul nu poate fi considerat structura profundă a spectacolului din aceleași motive menționate mai sus. A treia modalitate de a înțelege textul ca structură profundă a spectacolului, adică ca o propoziție centrală, mi se pare

inadecvată. Limbajul autorului este un text complet construit pe propriile sale propoziții centrale și nu poate genera propoziții într-o altă limbă; așa este limbajul teatrului. Este de la sine înțeles, prin urmare, că textul nici măcar nu poate fi considerat *limba* sau *schema* spectacolului. În realitate, textul scris trebuie considerat materialul hjelmslevian *de conținut* și *expresie* în ceea ce privește realizările sale teatrale sau, mai degrabă, o parte a *materialului , având în vedere că materialele culturale* nu din text, ci din regizor, autori etc., devin parte a spectacolului. Această interpretare poate fi criticată dacă se ia în considerare definiția lui Hjelmslev a *materiei* ca fiind o masă amorfă, în timp ce un text nu este ([IJ]). Dar în acest stadiu, Hjelmslev vorbește despre relația pe care materia extralingvistică o are cu limbajul. Mi se pare, însă, că, dacă vrem să luăm în considerare posibila existență a unui „limbaj teatral" diferit și independent de limbajul comun, această poziție poate fi apărată și corespunde destul de bine pasajului lui Hjelmslev însuși, în care spune: „Materia rămâne, de fiecare dată, substanță pentru o formă nouă și nu are altă existență posibilă în afară de a fi substanță pentru cutare sau cutare formă" (). Textul este, la fel ca materia, o entitate extralingvistică în raport cu limbajul teatral.

În acest moment, nu putem evita dezbaterea despre dacă codul textului scris prevalează asupra codurilor care îl transformă într-un spectacol. Inițial, textul scris reprezintă o parte din *materialul de conținut și expresie* în raport cu spectacolul. În al doilea rând, acest *material* a devenit deja parte din *forma* și *substanța conținutului* și *expresiei* întregului spectacol. Aș dori să subliniez acest fapt și să subliniez că textul interpretat nu este suma mecanică a textului scris și a codurilor actorilor, ci rezultatul întâlnirii lor dialectice, în care toate elementele utilizate sunt la același nivel. Acest lucru nu schimbă faptul că textul scris, atunci când există, are o valoare performativă și, în faza de punere în scenă, poate exercita o influență mai mare decât alte coduri.

Punerea în scenă

Prima fază logică a unui spectacol este momentul în care se decid punerea în scenă și modalitățile sale. Acest moment este urmat de munca de interpretare și reinterpretare. Într-un spectacol rafinat, aparținând culturii occidentale, deciziile sunt luate de obicei de un regizor, care decide asupra lucrării care va fi pusă în scenă, alege colaboratorii și mijloacele. Totuși, nu

este întotdeauna cazul; există spectacole care sunt puse în scenă și interpretate de o singură persoană sau de un grup de oameni care aparent operează fără regizor; există altele în care punerea în scenă urmează reguli atât de definite încât pare că nu există decizii de luat și totul pare să se întâmple natural.

Codificarea , care pentru un text literar este momentul elaborării textului scris, pentru o reprezentație teatrală este momentul organizatoric, al punerii în scenă, când operatorii (regizorul, actorii și tehnicienii) iau în considerare textul de bază (scenariul sau ideea) și îl compară cu mijloacele disponibile pentru a decide cum se va desfășura reprezentația. Este momentul în care decid ce *substanță* să extragă din materialul *conținutului* și din *materialul expresiei* (textul, scenariul sau ideea, alte materiale culturale disponibile colaboratorilor și toate posibilitățile existente în diversele medii teatrale) și se decide *forma finală* a reprezentației.

Rezultatul punerii în scenă nu este la fel de tangibil ca textul scris , dar nu este mai puțin real. „Scrierea" de către regizor implică o muncă colaborativă. Este un proces ale cărui faze individuale nu pot fi niciodată descrise și analizate pe deplin, dar asta nu înseamnă că regulile care permit această muncă nu pot fi studiate, reguli care se schimbă de la o cultură la alta, de la un gen de spectacol la altul. Un exemplu în acest sens este analiza făcută pentru teatrul de păpuși sicilian de Antonio Pasqualino ([n] .). Operatorii unui spectacol sunt autorii decorurilor, coregrafii, actorii, tehnicienii, toți acești oameni colaborează, dau idei, discută, aduc o contribuție precisă la produsul finit. Mulți tehnicieni își împrumută munca înainte de reprezentație , teoretic nici ei, nici regizorul nu sunt necesari în timpul reluărilor, alții în schimb participă activ la desfășurarea spectacolelor (recuziști, tehnicieni de lumini etc.), iar alții, chiar dacă nu participă la spectacol, sunt necesari pentru pregătirea fiecărei reprezentații individuale, un exemplu este machiajistul. De regulă, contribuția actorilor la reprezentație nu ar trebui să varieze de la un spectacol la altul. Nu este cazul însă atunci când improvizează pe baza unui scenariu. Rolul actorului în timpul spectacolului este atât acela de emițător de semne și mesaje directe (către ceilalți actori), cât și indirecte (către public) . El are, de asemenea, o funcție scenică vizuală și, prin alegerea registrelor vocale, una sonoră.

Prezentare Ra p

Mulți autori, atunci când discută despre diversele mijloace expresive folosite într-o reprezentație, vorbesc despre subcoduri: acestea sunt

dialoguri, sunete, gesturi, scene etc. Fiecare dintre aceste subcoduri trebuie studiat în relație cu celelalte și în aspectele lor respective de conținut și expresie.

În primul rând, este potrivit să împărțim mijloacele utilizate în două canale de transmitere: sonor și vizual, fiecare cu propriile subcoduri: canal sonor (cuvinte, muzică, zgomote), canal vizual (gesturi, costume, spații, scene, lumini). Nu există nicio îndoială că cele două serii pot constitui două coduri autonome. Sunt suficiente singure pentru a produce un spectacol (de exemplu, drama radiofonică și mimica). Dar nu toate subcodurile sunt articulate doar pe unul dintre cele două lanțuri. De exemplu, codul „tipologia personajelor" este alcătuit din elemente provenite din ambele ([14]). Chiar și statutul semiotic al unora dintre subcoduri este discutabil, deoarece nu toate asociază un sistem semantic cu un sistem sintactic, ci sunt ceea ce Hjelmslev numește indicatori și conotatori și Eco-coduri ([15]). Cu toate acestea, ținând cont de corespondența non-unică dintre materialele semnificative și coduri, pentru comoditate păstrăm cuvântul subcod pentru a desemna diferitele coduri și subcoduri, deoarece aici ne interesează doar relația pe care o stabilesc între ele atunci când se desfășoară spectacolul . Interrelația lor trebuie studiată în manifestări concrete. Studierea acestei interrelații ne ajută să înțelegem nu numai cum au operatorii opțiunea de a reprezenta un eveniment alegând unul sau mai multe dintre aceste subcoduri, ci și ce subcoduri pot acoperi diverse domenii de comunicare din când în când.

Studiul interdependențelor poate fi facilitat printr-o analiză a aspectelor de conținut și expresie ale fiecărui subcod individual. O astfel de analiză aplicată unei reprezentații reale ar trebui să ofere câteva sugestii pentru studierea relației dintre subcodurile care constituie limbajul teatral.

Bucurie

Al patrulea moment este acela în care spectacolul este decodificat de către spectatori. Aceasta este faza în care se produce sensul său. Sensul este relația dintre sens și context, adică relația dintre funcția semnului (relația dintre conținut și expresie) și contextul care beneficiază de aceasta ([16]). Decodificarea unui spectacol este aproape sincronă cu reprezentarea și este parte integrantă a acesteia, într-atât încât constituie un factor care poate modifica reprezentarea într-un mod pozitiv sau negativ. Pentru a studia mai

bine acest moment, este necesar să examinăm relația dintre public , actori, situație și loc.

Din perspectiva conținutului, componența publicului ar trebui studiată pentru a-i determina specificitatea în ceea ce privește compoziția socială, vârsta, sexul etc. Din perspectiva publicului, îmbrăcămintea joacă un rol important, deoarece nu numai că indică originea socială a publicului, dar oferă și o serie de alte informații, cum ar fi dacă spectacolul este considerat un eveniment festiv sau cotidian.

Comportamentul publicului se încadrează, de asemenea, în categoria expresiei și este extrem de important pentru succesul spectacolului datorită *feedback-ului* instantaneu pe care îl oferă celor care performează pe scenă. Este important să se țină cont de o serie întreagă de fraze și acțiuni stereotipe asociate anumitor publicuri și așteptate de actori, precum și de interferențele negative și pozitive pe care le pot provoca orice reacții neașteptate. De exemplu, aplauzele entuziaste din partea unui segment de public care nu participă în mod tradițional la un anumit tip de spectacol, la momentul „greșit", pot strica echilibrul și pot da spectacolului un sens diferit față de cel obișnuit. Râsul deplasat al unui public de clasă mijlocie în timpul unui spectacol popular tradițional poate avea un efect similar. Un public nefamiliarizat cu regulile unui anumit tip de spectacol poate considera anumite aspecte ale spectacolului, care nu sunt deloc serioase, amuzante sau, mai rău, ridicole.

Locul unde se desfășoară o reprezentație influențează atât actorii, cât și publicul. Frumusețea și grandoarea unui teatru impresionează pe amândoi. Actorul își imaginează publicul corespunzător sălii: elegant și cult într-un teatru orășenesc frumos, popular într-un teatru simplu de la periferie sau într-un sat. În plus, există, desigur, factori funcționali precum dimensiunea și tipul scenei sau decorul general.

cântecul acesteia și, în ceea ce privește publicul, confortul sălii, al scaunelor, vizibilitatea scenei, acustica, posibilitatea de a se deplasa în timpul pauzei și așa mai departe.

Un factor cheie este ca scena și auditoriul să fie potrivite pentru spectacol. Care sunt factorii care determină dacă un spectacol este compatibil cu locul în care este jucat? În primul rând, factori practici: spectacolele puse în scenă pentru o reprezentație în aer liber sunt nepotrivite pentru o scenă în interior. În al doilea rând, motive ideologice pot determina discrepanța dintre spectacol și teatru. O scenă nobilă este

nepotrivită pentru divertismentul popular. Teatrul devine atunci, așa cum s-a menționat deja în legătură cu relația dintre actor și auditoriu, simbolul publicului care îl frecventează în mod regulat . Nu este neobișnuit ca un teatru să fie ales atât de cei care gestionează spectacolul, cât și de public, mai mult sau mai puțin conștient din motive ideologice. Se întâmplă adesea ca un spectacol să fie judecat după locul în care este jucat. Funcția teatrului ca punct de întâlnire trebuie, de asemenea, luată în considerare, un loc unde oamenii se întâlnesc plăcut , atât în ocazii festive recurente, cât și zilnic . În acest ultim caz, teatrul poate prelua aproape funcția unui club. Să ne gândim la operele italiene din secolul al XIX-lea descrise de Stendhal și la teatrele de păpuși mai modeste.

Concluzie

Acest articol a examinat problemele descrierii științifice a spectacolului fără a pretinde că le-a epuizat. Analizele concrete vor trebui să ia în considerare un anumit gen teatral . Deși este necesară o înțelegere aprofundată a funcționării fiecărui mediu teatral pentru a le putea descrie în mod adecvat, în momentul analizei propriu-zise, fenomenul teatral trebuie analizat ca limbaj; nu limbajul teatral *tout court,* ci cel al tipului individual de teatru (teatru grecesc, operă din secolul al XIX-lea, teatru stradal, wayang și așa mai departe), exact ca atunci când lingvistica ia în considerare italiana, germana sau eschimoașa și nu o limbă universală. Firește, ca și în cazul limbilor naturale, pot apărea îndoieli în trasarea liniei de demarcație între o limbă și alta. Limbajul teatrului ar trebui analizat prin transpunerea metodei lui Hjelmslev de la analiza lingvistică pură la cea a limbajului teatral, așa cum a sugerat el însuși pentru studiul semioticii extralingvistice ([17]).

În acest moment este probabil ca subcodurile să își ocupe locul în analiza generală prin stabilirea unor relații de interdependență și determinare și așa mai departe direct cu elemente aparținând altor subcoduri și unor mijloace diferite.

(*) Mă gândesc la discuțiile care au avut loc în timpul conferinței de la Montepulciano din noiembrie 1974: «Forme de spectacol în tradiția populară toscană și cultura modernă »; (AA.VV., *Forme de spectacol în tradiția populară toscană și cultura modernă,* Vailecchi, Florența 1978); seminariile Cercului Semiologic Sicilian din Palermo ținute în 1975-76; conferința ținută la Pisa cu ocazia Primei Reviste de Teatru Popular: «Maiul dramatic în zona toscano-emiliană», Buti, Pisa, 27-28 mai 1978; seminarul ținut de Serpieri și alții sub auspiciile Fundației Rizzoli (Canziani, Elam, Guiducci și alții: *Cum comunică teatrul -, de la text la scenă,* Edizioni II Formichiere, Milano 1978); și numerele din *Versus* editate de Marco di Marinis *Teatru și Semiotică,* nr. 21 (septembrie-decembrie 1978); *Teatru și comunicare gestuală,* nr. 22 (ianuarie-aprilie 1979).

(2) Versus nr. 21, cit., p. 38.

(3) Vezi A. BUTTITTA, *Semiotica culturii şi formalismul,* în *Semiotică și antropologie,* Sellerio 1979, pp. 17-21.

(4) C. BRANDI, *Teoria restaurării,* Einaudi, Torino 1977, p. 4.

(5) Vezi Canziani, citat.

(6) A. SERPIERI, *Ipoteza teoretică a segmentării textului teatral,* în *Canziani,* cit., pp. 24-25.

(7) A. SERPIERI, cit., p. 25.

(') Vezi M. PAGNINI, *Pentru o semiologie a teatrului clasic,* în « Strumenti critici ».

(') AJ GREIMAS și J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* Hachette, Paris 1979, p. 294-5.

(.0) L. HJELMSLEV, *The Foundations of the Theory of Language,* Einaudi, Torino 1968, p. 55 și urm.

(“) HJELMSLEV, citat, p. 57.

(12) SERPIERI, cit., p. 24-25.

(.3) A. PASQUALINO, *Codurile gestuale în teatrul de păpuși,* în « Intorno al "codice » », La Nuova Italia, Florența, 1976, p. 76-89, acum revăzută și extinsă în A. PASQUALINO, *L'opera dei pupi,* Sellerie 1979, cap. 7: 7: .89-10 p.

(M) Pentru o discuție mai detaliată a acestei probleme, vezi M. DE MARINIS, *Spettacolo come testo,* în «Versus», n. 21, cit., pp. 85 și următoarele.

(.s) Cfr. L. HJELMSLEV, cit., p. 122; U. Eco, *Tratat de semiotică generală,* Bompiani, Milano 1975, p. 54-57.

(IS) LJ PRIETO, *Principiile noologiei,* Roma 1967.

(.7) L. HJELMSLEV, cit., p. 108 și urm.

RENATO TOMASINO

Linia Hjelmsleviană în semiologia spectacolului: câmp și limite

Conform propunerii lui Saussure, semiologia presupune că în toate sistemele de semne există, într-o măsură mai mare sau mai mică – nu contează – dincolo de ceva natural, ceva artificial , ceva dezvoltat istoric într-un univers de convenții (și, de asemenea, ceva dezvoltat sistematic, structural și nu episodic), și că analiza acestui altceva nenatural, structurat istoric, este tocmai sarcina științei semiologice. Exact în același mod, în lingvistică nu ne ocupăm de știința fonației, care se referă la faptele natural-biologice, ci de ceea ce se poate spune sistematic despre sincronia-diacronia limbilor, chiar dacă acestea, evident, sunt permise de baza naturală a fonației.

Trebuie, așadar, să depășim acel efect psihic straniu, fără îndoială detectabil, care, la prima vedere, ne face să acceptăm anumite comunicări ca fiind motivate naturalist și omologic, în timp ce altele nu sunt. Dacă e să spunem ceva, sarcina semiologiei este tocmai aceasta: să dezvăluie codurile prin care, în mod artificial și arbitrar, se produce ceea ce percepem ca efect al motivației naturale. Demitizarea presupuselor criterii omologice ale indexului, pictogramei etc. a parcurs un drum lung în acest sens (am putea aminti lucrările lui Eco, *Proiectul de semiotică al lui Garroni* , propria noastră *lucrare, Forma cinematografiei),* conform unei tendințe analitice care duce acum la depășirea distincțiilor — impropriu semiologice și în realitate naturaliste — dintre *index, simbol, pictogramă* etc. Poate că aceste diferențe pot fi recuperate în mod util în contexte behavioriste, sociologice, psihologice etc., dar cu siguranță nu mai în cadrul unei teorii semiologice riguroase, care caută să explice cu precizie cum se constituie efectul de semn, efectul de index, efectul de simbol, efectul de pictogramă, grație utilizării unor coduri sistematice și arbitrare (în sensul saussurian de nemotivate naturalist).

Pentru alte întrebări fructuoase pe care această abordare le-ar putea ridica, ne referim la textele deja citate pentru a nu ne îndepărta prea mult de subiectul nostru, spectacolul. Totuși, acestea nu sunt întrebări exterioare acestei lucrări; mai degrabă, ele sunt fundamentale pentru cercetarea noastră,

circulând în cadrul acesteia. Lista pe care o oferim aici este menită doar ca o reamintire rapidă a faptului că acesta este un material important pentru noi și a fost tratat analitic în altă parte.

a) diferențele dintre *lipsa de motivație* (a semnului în raport cu - referentul material), *arbitrar* (între nivelul semnificantului și cel al semnificatului) și *convenționalitate* (arbitrar conștient, convenit de un grup decizional în afara unui proces de formare istorico-naturală ; aspect tipic, de exemplu, limbajelor formalizate);

b) definirea semnelor, lingvistice sau de altă natură, ca fiind nemotivate și arbitrare cel puțin în raport cu o metodologie semiologică corectă, incluzând, evident, semnele spectacolului;

c) altoirea pe tema arbitrarului a fecundei chestiuni a alunecării semnificantului asupra semnificatului, care poate fi formulată în termeni de *disociere a semnului* (vezi în acest sens Engler și De Mauro);

d) stabilirea metodologiei semiologice la nivelul formei , adică pe sistemul formal de relații interne oricărei semiotici, excluzând din cadrul imediat al investigației chestiunea suporturilor materiale, precum și pe cea a execuțiilor concrete, empirice, substanțiale (*Fundamentațiile lui Hjelmslev* sunt în acest sens iluminatoare și decisive).

Dacă aceste condiții nu sunt respectate, va fi dificil, în orice caz, să vorbim despre semiologie sau va fi posibil să vorbim despre ea doar metaforic, dar cu o prejudiciere considerabilă adusă instanței epistemologice.

Un lucru este cert, însă: din punct de vedere semiologic, este imposibil să se facă distincția între limbajele arbitrare și limbajele naturale, între limbajele cu suport imaterial și limbajele cu suport material. A nega în acest fel posibilitatea și fecunditatea unei semiologii a spectacolului echivalează cu a pune întrebarea, care se plasează pur și simplu în afara perspectivei semiologice și a obiectului său . Prin urmare, dacă negarea posibilității și a fecundității unei abordări semiologice a teatrului, cinematografiei etc., sub pretextul „ naturalității" semnelor lor, pare o poziție epistemologică - riscantă , lucrurile nu se schimbă dacă se invocă pretextul continuității limbajului spectaculos. Și limbajul verbal este continuu, dar acest continuum fonic a fost sculptat, discretizat în scopul comunicării. În persoana care vorbește folosind lexicul unei anumite limbi, paradigma sa fonologică, regulile sale gramaticale și sintactice, există implicită, deși la nivel

inconștient, o referire la o serie de modele discrete și arbitrare care au fost - constituite istoric; adică, în practică, referința la o teorie, oricât de brută și spontană ar fi. Faptul că discretizarea continuumului este rodul unei modelări teoretice și arbitrare, introdusă în scopuri utile, apare foarte clar și în modul cel mai sistematic și complet în lingvistică; dar, în orice caz, se poate afirma că discretizarea nu privește materia și natura în sine (despre care nu știm nimic, deoarece observația implică întotdeauna observatorul, așa cum știu bine fizicienii), ci mai degrabă teoria coordonată cu materia, ca o rețea formală proiectată asupra ei și capabilă să o facă semnificativă (vezi încă o dată *Fundamentele lui Hjelmslev* și Proiectul de semiotică al lui Garroni). În acest caz, nu are sens să obiectăm că limbajul este un continuum material, deoarece depinde de teorie și de critică să arate cum acest continuum material devine semnificativ ca urmare a discretizărilor introduse arbitrar de cei care îl folosesc ca limbaj , precum și de cei care se bucură de el ca limbaj.

Dar s-ar putea obiecta totuși: continuumul fonic este liniar, un lanț, în timp ce continuumul limbajului teatrului sau al cinematografiei nu este: mai degrabă, este o constelație de lanțuri paralele, dar discretizabile în moduri foarte diferite unele de altele (lanțul gesturilor , al vocilor, al muzicii, al luminilor, al materialelor scenice semnificative etc.). Și, în plus, este fiecare dintre aceste limbaje într-adevăr un lanț liniar ? Sau nu se prezintă mai degrabă ca o constelație? Pe scenă sau pe platourile de filmare, putem avea simultan mai multe gesturi semnificative și, prin urmare, mai multe obiecte scenice și chiar mai multe voci în același timp . Faptul că este așa este fără îndoială, doar că acest fapt pare destinat doar să complice teoria și, dacă e să o îmbogățească, mai degrabă decât să o nege.

Nu trebuie uitat, însă, că până și limbajul verbal este doar omologat, pentru comoditatea teoriei în sine, unui lanț liniar, dar în realitatea materială este foarte îndoielnic că acesta este cazul. Lăsând la o parte faptul că vocea este adesea însoțită de gest și este susținută de gest pentru a deveni semnificativă și că este adesea modulată pe intonații care fac parte dintr-un cod adăugat și paralel cu cel strict lingvistic și că contextul non-lingvistic în care este inserată vocea acționează la rândul său ca un semnificant, - suplimentar față de cel al vocii, să ne oprim la utopia unui continuum fonic liniar care nu are nevoie de sprijin din nimic altceva; ei bine, chiar și în acest caz este îndoielnic că este cu adevărat liniar. Jakobson, de exemplu, în încercarea sa de a raporta structura ultimă a codului lingvistic la interacțiunea

binară dintre prezență și absență, la fragmentul de informație, a mers într-un anumit sens dincolo de dubla articulare, definind fonemele ca fascicule de trăsături distinctive . Acum, un fascicul nu este cu siguranță ceva liniar, ci dimpotrivă prezența unor elemente simultane, și poate nu numai paralele, ci și coordonate între ele.

În ciuda tuturor acestor lucruri, limbajul a fost definit, din comoditate, ca un lanț liniar și omogen. Adică, ca și cum ar fi alcătuit doar din elemente plasate succesiv și susținute atât de același material, cât și de o ordine identică de execuții substanțiale. Această reducere a fost, fără îndoială, utilă teoriei lingvistice, dar asta nu înseamnă că o teorie, chiar și una mai complexă, nu ar fi putut fi dezvoltată dacă aceeași reducere s-ar fi dovedit imposibilă sau de puțin folos. Acesta este probabil tocmai cazul limbajelor spectacolului, în care diversele lanțuri de sens (sau cel puțin diversele limbaje care pot fi asimilate, ca în limbaj, lanțurilor de sens) dobândesc o asemenea importanță în scopul semnificării în sine, încât este imposibil să uităm unele în favoarea altora. Ceea ce este adesea important în legătură cu aceste lanțuri de sens este simultaneitatea lor sau faptul că ne îndreaptă spre semnificații chiar divergente; și din acest motiv nu pare potrivit, adecvat din punct de vedere semiotic, să se aplice semiozei spectaculoase aceeași reducere teoretică la omogenitate și liniaritate care ar putea fi aplicată limbajului verbal. Însă ordinea fenomenelor este în esență aceeași: faptul că o semiotică omogenă nu este adecvată pentru limbajul teatral sau cinematografic nu înseamnă că nu este posibilă în principiu, cu condiția să acceptăm inadecvarea și, prin urmare, natura generică și superficialitatea rezultatelor obținute prin analiză. Să - considerăm, așadar, și spectacolul ca un fascicul de limbaje simultane , ca un limbaj prin definiție eterogen, adică susținut de materiale și substanțe diferite și neliniar. Este aceasta o dificultate reală în a vorbi despre spectacol în termeni semiotici? Dificultatea constă exclusiv în îmbogățirea și complicarea pe care o suferă o semiologie a spectacolului. Prin urmare, acceptăm cu calm, din partea noastră, definiția limbajului spectaculos ca un proces semiotic complex, eterogen, bogat articulat, care merită cu atât mai mult analizat cu cât este mai mare complexitatea pe care o recunoaștem în el.

Nu este cazul aici (ar fi nevoie de o discuție foarte lungă și analitică) pentru a trasa liniile teoretice ale unei semiologii hjelmsleviene a teatrului și cinematografiei. Aici ne interesează doar să dobândim, pe o bază epistemologică corectă, libertatea de principiu de a vorbi în termeni semiotici

și de a ne continua cercetarea fără teama de a folosi instrumente ilicite. Totuși, pentru ca discuția să nu rămână în suspensie , putem spune că, în opinia noastră, lingvistica lui Hjelmslev oferă încă principiile necesare pentru a dezvolta un model semiologic care să fie în același timp general, exhaustiv și adaptabil la semiotica în cauză. Folosind un astfel de model, devine clară tendința conform căreia este posibil să se rezolve problemele teoretice care pot apărea pentru un potențial semiolog al spectacolului:

a) problema „naturalității" și „materialității" semnului teatral sau cinematografic trebuie rezolvată în sensul distincției dintre *materie, substanță și formă* și al formalității necesare *a teoriei;*

b) Problema eterogenității trebuie rezolvată prin modelarea unei *ierarhii* a semioticii, coordonate între ele prin procese de *cataliză* și diseminarea unor catalizatori adecvați . Aceasta nu înseamnă că pentru fiecare proces teatral sau cinematografic se poate identifica un proces semiotic fundamental în raport cu care toate celelalte sunt ierarhizate;

c) Chestiunea închiderii paradigmei decurge din recunoașterea naturii formale a teoriei. Trăsăturile relevante nu sunt obiecte individuale și corpuri naturale: ele constituie doar suportul material, pe de o parte, și execuția concretă, variabilă, substanțială, pe de altă parte. Trăsăturile relevante trebuie identificate la nivelul articulațiilor formale, al codurilor de sens; și, prin urmare, este probabil posibil, dacă nu să închidem rigid, atunci cel puțin să limităm oarecum posibilitățile de dezvoltare a paradigmei în raport cu o întreagă serie de semiotici teatrale și spectaculoase.

d) recunoscând că în limbajul spectacolului, din punct de vedere semiologic, nu există decât funcții și ierarhii de funcții, nivelurile terminalelor ultime, ale trăsăturilor pertinente ale fiecăreia dintre semioticile spectaculoase, nu au nimic substanțial, dar pot fi din când în când stabilite arbitrar ca fiind cele mai potrivite pentru dezvoltarea unui model exhaustiv și specific al faptului în cauză.

Pentru o soluție inițială la toate aceste probleme, precum și la problemele așa-numitei arte, ne referim la lucrarea noastră *„Forma cinematografiei",* unde aceleași argumente își găsesc un tratament analitic în raport cu un limbaj eterogen și neliniar, cel al cinematografiei .

Chestiunile *conotației, denotației* și *metasemioticii,* cele ale *disocierii* și *alunecării* funcției semnului, cea a *polivalenței și* omnicontextualității *mesajului* artistic, abordate în acest context, sunt considerate aici acceptate în

aceiași termeni și adecvate, specificate , într-o relație de coordonare cu limbajul teatrului și al oricărei forme de spectacol.

Chestiunea textualității este atât complexă, cât și clară: textul, în sensul lingviștilor, textul închis (sau textul care poate fi analizat arbitrar ca atare) este doar unul dintre elementele care intră în joc în comunicarea (și non-comunicarea) spectaculoasă. Pentru a defini forma acestui fenomen, pe care îl numim spectacol, trebuie să luăm în considerare și *textul-scenă* organizat de limbajul scenei sau al decorului, *textul-public* organizat de modurile de savurare ale publicului (moduri pe care le analizăm ca semnificanți și, prin urmare, ca limbaj), *textul-arhitectură* al teatrului și al spațiului exterior în raport cu teatrul, sau în orice caz *textul-dispozitiv,* precum și *textul-economie,* atât în sens literal, cât și psihologic, și așa mai departe. Toate acestea sunt spectacol, sau mai degrabă, intră în forma-spectacol, și toate acestea sunt, prin urmare, pentru noi text, acea macrostructură textuală pe care o numim „spectacol". Este o realitate semiotică cu multiple relații materiale, nu doar pentru că sunt eterogene (voce, corp, lumină, obiecte etc.), ci și pentru că unele sunt cu adevărat materiale (cele pe care le-am menționat, de exemplu), iar altele nu (inconștientul, imaginarul, economia etc.). Este oare posibil acum să reducem toate aceste suporturi materiale, care evident dau naștere celor mai disparate execuții substanțiale, la un singur fragment formal sau, mai degrabă, la o singură articulare a unor fragmente formale chiar diferite ? Pe scurt, este oare posibil, cu unicul instrument al analizei semiotice, să trecem de la inconștient la scenă, la textul lingvistic, la economie, de la suporturi corporale la cele incorporeale, de la limbaje care comunică la cele care ascund, reducând totul la această economie semiotică?

Putem însă inversa întrebarea și ne putem întreba: putem abandona semiologia uneori? O folosim pentru textul închis și recurgem la altceva pentru textul sau contextul deschis? Adică, cu alte cuvinte, să fim uneori semiologi, alteori sociologi, psihologi, economiști etc.? Aceasta ar fi cu adevărat o manifestare a unui eclecticism inferior, o operațiune metodologică ce s-ar transforma într-un contentism superficial și empiric, blocat în analiza unor fapte individuale care nu pot fi în niciun fel atribuite unei economii comune. Semiologia nu este un obicei care poate fi îmbrăcat și scos; din momentul în care o alegem , din momentul în care recunoaștem că numai ea ne poate da forma textului, a oricărui macrotext semnificativ, nu este permis să o abandonăm atâta timp cât ceea ce țintim este tocmai această formă. Așadar,

tot ce rămâne este să urmăm calea pe care am parcurs-o până la capăt, să încercăm să vedem unde poate duce și chiar dincolo de aceasta, ceea ce indică pur și simplu, cu degetele noastre, spre nemărginirea ei. Un lucru însă trebuie să ținem cu tărie și să ne ghidăm pe parcurs: acela că textul nostru nu este, decât într- o măsură minimă, cel al lingviștilor, textul alcătuit din semne comunicative, ci o structură macrotextuală, un simptom complex și eterogen al unei situații: spectacolul.

În principiu, să fie clar, diferența dintre *semn* și *simptom* nu există: nu ar fi o atitudine semiotică să admitem o astfel de diferență, să atribuim simptomului un statut material sau natural special (am muta la un alt nivel distincțiile naive dintre semne naturale, semne artificiale, indici, icoane etc.).

Simptomul este semnul conotativ, care se semnifică pe sine și altceva, care se referă în mod necesar la altceva. Dar dificultatea constă în faptul că - această putere conotativă este nesfârșită, sau mai degrabă, că nu- i putem vedea un sfârșit. Astfel, dacă am vrea să analizăm simptomul ca semn și să explicăm exhaustiv întregul lanț de conotații, am face, fără îndoială, o treabă meritorie și corectă din punct de vedere metodologic, dar am vedea vreodată sfârșitul acestei munci? Am ajunge vreodată în punctul în care am putea spune că am epuizat o simptomatologie textuală traducând -o în întregime într-o coordonare a funcțiilor semnului? Și repet, în sensul de text pe care a trebuit să-l presupunem în mod corespunzător, nu în sensul limitativ corespunzător al lingvisticii. Desigur, este posibil să semiotizăm explicit multe momente ale unei stări simptomatice, iar acest lucru este întotdeauna util, atât ca reafirmare a unei metode, cât și ca iluminare analitică aruncată asupra unui punct (- dovadă tangibilă că această iluminare analitică este întotdeauna acordată, în orice moment x). Dar am putea face acest lucru întotdeauna fără a risca să ne transformăm într-o analiză perpetuă, o atitudine analitică fără sfârșit? Și se știe că o astfel de atitudine începe să aibă sens în psihanaliză, în timp ce nu are niciunul în semiologie.

Orice idiom, chiar și cel mai dezmoștenit de instituțiile și ideologiile sociale, se poate astfel ridica la textualitate în spectacol, articulându-și câmpul într-o țesătură de semne care se prezintă simptomatic . Textualitatea este o noțiune ambiguă, ocupând, pe de o parte, nivelurile discursive specifice tehnicilor de organizare și totalizare a diegezei ideologiei: în textualitate, logosul este formulat în funcție de nevoile Contextului. Pe de altă parte, textul

și contextul stabilesc un locus semantic în care ambiguitatea nu poate scăpa întotdeauna și nu în întregime de echivocitate, polisemia de detașarea sensurilor, autoverificarea de heteroverificare. *Omnicontextualitatea organică a lui Della Volpiana* rămâne o tendință utilă pentru formularea unor modele semiotice specifice, chiar și cele inspirate de Hjelmslev, dar ratează cealaltă latură a textualității pe care o sugerează , cea în care țesătura dezvăluie țesătura din care este alcătuită și probabil și lacunele și dezlipirile din țesătură, precum și defectele de prelucrare . A adăuga funcția metalingvistică, a spune că și conotația omnicontextualității organice se articulează în funcție de metalimbaj și că, articulându-se, propune ambiguizarea și inversarea oricărei funcții semiotice, înseamnă, da, a rezolva semiotic problema în principiu, dar și a marca granița semioticii ca știință, unde modelul care poate fi prezentat ca *adecvat* și *exhaustiv* nu va fi niciodată, prin însăși definiția sa, factual exhaustiv.

În și din text, așadar, apare o altă lectură-articulare a semnelor, o formă profundă în care simptomul își țese discursul. O contradicție supremă: a nu realiza acest lucru înseamnă, cu siguranță, a avea competențe semiotice foarte limitate, a folosi semiologia ca pe o simplă vopsea academică actualizată la contentismul grosolan și istoricist, la materialismul vulgar peren care caracterizează cultura și ideologia antisemiotică.

Ce-ar fi dacă însăși punctele de liză, defectele de execuție, ar fi esența textului spectaculos? Ce-ar fi dacă tocmai aceste puncte, în conturul lor - general neexprimat, nesemiotizat, dar profund articulat, ar semnifica forma sa specifică? Să spunem, mai prudent , că textualitatea în general prosperă pe baza acestei relații ambigue dintre textul aparent și textul profund, în timp ce în forma sa specifică oferă, într-o strânsă coordonare a funcțiilor, o ierarhie semiotică și o apariție contradictorie și flagrantă a simptomelor.

Această formă, această coordonare-contradicție finală , nu poate fi citită fără o modalitate de lectură care să aparțină semioticii, dar nu poate fi citită în egală măsură printr-o modalitate de lectură semiotică care se limitează la ideologia pozitivă a științei și la registrul acesteia.

În cele din urmă, pare esențial să recunoaștem, conform unui principiu al realității de care nici măcar știința nu poate scăpa, că cuvântul Subiectului trăiește simptomatic în textul însuși și ar trebui să fie deja clar că acest Subiect nu are un inconștient auctorial exclusiv, ci mai degrabă un inconștient al textualității însăși, un cuvânt non-semiotic, dar emergent al autorului, al

contextului, al sistemelor de garanții, al dispozitivelor tehnico-economice, al imaginarului care le plasează pe toate în secvență. Cât de centrale sunt toate acestea pentru articularea fiecărei forme de spectacol este evident.

Și apoi, nu este sigur că această recunoaștere a semiologiei nu va oferi în cele din urmă un mare ajutor, pe care l-am putea rezuma în următoarele întrebări cruciale, care sunt abordate de un alt registru al discursului, cel analitic:

a) Paradigma poate fi formulată doar în raport cu modelul care
10 Ea presupune ca atare, referindu-se în fiecare caz, în raport cu modele mai largi, la Sensul latent. Nu există, așadar, niciun model a cărui paradigmă să nu poată constitui deja semnificație pentru altul. Sensul latent, de altfel, se referă întotdeauna în cele din urmă la ritmul impulsurilor, la alternanța lor și, prin urmare, fiind o chestiune de ritmuri și alternanțe, aparține în cele din urmă activității Semnificatorului. Orice lege poate fi stabilită pe această bază, inclusiv cele ale semioticii și lingvisticii;

b) Problema spinoasă a primatului Semnificatorului, pusă de - psihanaliză, este așadar rezolvată în semiotică pornind de la disocierea - semnelor, deja acceptată de Saussure ca fundamentală, adică ca activitatea Semnificatorului care stabilește câmpul Semnificatului cu simpla sa prezență, dincolo și înainte de orice fixare a Semnificatului în sens . Pentru ca această fixare să aibă loc și să circule, este întotdeauna necesar ca
11 Semnificativul este legalizat, adică legile articulării sale sunt dictate de un model, chiar dacă este inconștient;

c) Rezultă că studierea limbajului ca instrument de comunicare, vehicul al sensului, chiar dacă este conotat, nu este suficientă pentru a oferi o idee cuprinzătoare despre acesta; este la fel de important ca semiologia să abordeze problema limbajului ca *comunicare refuzată,* un refuz de a comunica. Pentru aceasta, relația dintre semiotică și critica economiei psihice este indispensabilă, chiar dacă această relație ar împinge limitele semiologiei ca știință și ar arunca-o în criză. Mai mult, semiologia a acceptat deja un risc similar coordonându-se cu critica economiei materialismului istoric. Ceea ce se sugerează aici nu este o atitudine eclectică, ci o adevărată *Ruptură Epistemologică;*

d) Chestiunea simbolului în diversele sale înțelesuri, spre deosebire de semn, primește atunci o clarificare crucială. Dacă prin simbol înțelegem o articulare a limbajului cumva omoloagă cu referentul, chiar dacă parțial sau

metaforic, este clar că acest simbol nu va fi altceva decât o configurație particulară a semnului, a lanțului semnificant, capabilă să realizeze efectul omologiei prin coordonarea cu modele culturale specifice. Însă simbolul despre care vorbește analiza este însăși activitatea Semnificatorului, înțeles ca putere de legalizare și codificare; Simbolul coordonează în esență actul juridic și puterea Semnificatorului. Prin urmare, activitatea simbolică însoțește același ritm instinctual ca și transferul său în economia psihică și, prin urmare, în limbaj, atât conștient, cât și, mai ales , inconștient. Pentru semiologie, a îmbrățișa această noțiune de *Simbolic* înseamnă a împinge limitele menționate la punctul *c),* adică a intra într-o *ruptură epistemologică. Cu toate acestea ,* a nu o îmbrățișa înseamnă a nu putea vorbi despre *Simbolic* fără a distorsiona grosier însuși statutul semiologiei ca știință și a cădea în cvasi-semiologie. De aici și irelevanța iconicismului lui Peirce, pe de o parte, și a celui al lui Jung, pe de altă parte, cu tot respectul cuvenit acelor semiologi la modă care cred că îmbrățișează tendința psi-canalistă tocmai prin celebrarea căsătoriilor Peirce-Jung.

Pe de altă parte, o dezvoltare corectă a abordării lui Hjelmslev în domeniul spectacolului, deși introduce rigoare în teoria semiologică , nu poate decât să conducă, tocmai datorită acestei rigurozități, la extreme, către o *ruptură epistemologică radicală* , dincolo de care spectacolul se situează ca limbaj al *comunicării refuzate.* Cu alte cuvinte, în termeni non-semiologici, este limbajul *scenei-corp* și al *ansamblului-corp,* refulat în celelalte limbaje pe care semiologia le poate adopta.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

DELLA VOLPE G., *Critica gustului,* Feltrinelli, Milano 1960.

DE MAURO T., *Introducere în semantică,* Laterza, Bari 1970.

DE MAURO T., *Sense and Meaning,* Adriatica editrice, Bari 1971.

Eco U., *Structura absentă,* Bompiani, Milano 1968.

Eco U., *Tratat de semiotică generală,* Bompiani, Milano 1975.

ENGLER R., *Théorie et critique d'un prince sausserien: l'arbitraire du signe,* în *Cahiers Ferdinand de Saussure,* 19, 1962.

ENGLER R., *Complements à l'arbitraire,* în *Cahiers Ferdinand de Saussure,* 21, 1964.

GARRONI E., *Proiect de semiotică,* Laterza, Bari 1972.

GARRONI E., *Imagine și limbaj,* documente ale Centrului Internațional de Semiotică și Lingvistică, Universitatea din Urbino, 1973.

HJELMSLEV L., *Fundamentele teoriei limbajului,* trad. it., Einaudi, Torino 1968.

HJELMSLEV L., *Essàis linguistiques,* Les editions de Minuit, Paris 1971.

JAKOBSON R., *Eseuri de lingvistică generală,* Feltrinelli, Milano 1966.

LACAN J., *Scrieri,* trad. it., Einaudi, Torino 1974.
SAUSSURE F. DE, *Curs de lingvistică generală,* tr. it., Laterza, Bari 1972.
TOMASINO R., *The Form of Cinema,* Milella, Lecce 1968.

GIAN FRANCO ARLANDI

SEMIOTICA GRAFICĂRII

... un semn vizual nu trebuie neapărat să fie iconic. CHARLES W. MORRIS, SLB 192

Conceptul de „grafiere", așa cum a fost determinat istoric

0. În contextul cultural al esteticii vizuale platonice (Timeu 52a-d) s-a dezvoltat categoria semiotică a iconismului pe conceptul de „iconă", după binecunoscuta trihotomie peirciană a semnelor (I. 558; 1.369) care a familiarizat vagul iconic ca fundament al cunoașterii. O reformulare riguroasă a acestei fenomenologii este presupusă atunci când, din această semioză, se constituie o teorie a codului productivității (Eco: 1975, 2.1; 2.9; 3.II) a iconismului. Pe gradele de cunoaștere: imediat, final și mediat, se marchează iconismul primar și iconismul secundar, care sunt sincronii diferite legate printr-o terțiune diacronică peirciană (Arlandi: 1979).

1. Marca denotativă *a iconismului primar sau iconic,* cea a cunoașterii vizuale inițiale generice, dezvoltându-se în oglindirea lumii exterioare, de la visul nocturn și diurn la metafora suprarealistă combinată cu mimesisul științific tehnologic, se transformă în marca conotativă a iconismului *secundar sau ani -conic,* cea a cunoașterii vizuale euristice*-hermeneutice specifice a conexiunilor valorilor analitico-sintetice, începând de la urmele minime ale scrierii până la alegerile graficului și diagramei, în noul context semiotizat al *gratificării* (Arlandi: 1979). Ca să spunem în cuvintele lui Peirce (I. 337), iconismul primar este cunoașterea sincronică imediată , primul termen; iconismul secundar este cunoașterea sincronică finală, al doilea termen; în timp ce procesul transformativ este cunoașterea diacronică mediată, terțitatea.

2.Istoria valorilor *opoziției* alternative între o natură primară și una secundară și a *valorilor opoziției* relaționale, conjunctive și dialectice a unei terțeități (Peirce: I. 337; I. 356), referită la natura simțului receptiv al

semnelor („ochi” și „ureche”), constituie o *axiolografie* (Morris: 1939b, 131-150; 1939c, 409-423; 1949, 211-223; 1951b, 209; 1952) în funcție epistemologică a semiozei diacronice-sincronice a iconismului. Din natura primară a cpcovn; Platonic-Saussurian asupra lui «Ypacprf» până [la] inversarea sa în primatul *grafiei* vitruviane-leonardești-kandinskiene în raport cu *verbum,* trecând prin terțitatea canalului perceptiv albertian-galilean-derridian-sebeokian; axiolografia *epuizează* metafizica fondată pe primatul «fono-logo-centrismului», extrapolând valoarea temporală a *linearității acusticizate* în raport cu valoarea spațială a *linearității vizualizate,* tipică comunicării «diagramației» (Arlandi: 1979).

3. Liniaritatea semnificativă, ca „recto” al unui „verso” semantic , în diverse verificări artistico-științifice, a condus la posibilitatea codificării secțiunilor vizuale și a segmentărilor auditive în *diagrame respective,* în care se specifică în *grafica artistică* și *grafica științifică procedura istorică a comunicării vizuale a* informației, odată cu Jacques Bertin (1967) .

4. Astfel, în universul comunicării al lui Jakobson (1958; 1974, 9), dezvoltarea semioticii plasează relațiile intrinseci (aniconice) ale muzicii în simbioză cu rezultatele peremptorii ale picturii abstracte (aniconice) atunci când alegerea și combinarea „ potențialităților perceptive universale” presupun și inferează toate sistemele semiotice. Problema extensiei semnelor vizuale iconice și a intenției semnelor vizuale aniconice la Morris (1946a, 192), dacă se filtrează în teza extensionalității a lui Carnap (1937, 69), ajunge în valorile de adevăr ale unei teorii a producției de semne a lui Eco (1975, 2.9.1; 3.2.1), cum ar fi cea a graficării, care pornește de la o judecată semiotică, analitică (extensivă-iconică) și se dezvoltă într-o judecată factuală, sintetică (intensivă-aniconică). Prin urmare, din definiția lui Eco asupra *invenției semnelor* (1975, 3.6.8), rezultă că propunerea culturală a designului grafic este trasată pe fundalul unor culturi estetice și științifice deja organizate.

5. Astfel, sistemul de timpuri al triadei semiotice a lui Peirce (IV, 447; II, 148) ne face să spunem: futurologia simbolului grafic este prezentizată prin indicele graficizării, atunci când arhaismul icoanei este depășit în diacronia care trece de la iconismul primar la iconismul secundar.

6. În scopul unei reformulări riguroase a fenomenologiei iconice , în vederea contribuției la istoria semioticii în ceea ce privește problema reprezentării, este necesar să se respingă termenul „icoană" folosit de Peirce și de adepții săi recenți pentru a indica proceduri „aniconice". Când pragmatistul Peirce spune: „o icoană, sau o imagine, fără legătură cu experiența" (3.459), el indică aceeași procedură ca și patristul Clement din Alexandria când , între secolele al II-lea și al III-lea, spune: „ceea ce poate fi doar gândit este iconoclast " (Protrepticus). Procesul este același, sistemul selectiv este diferit : icoană pentru Peirce, aicon pentru Clement. Clement este consecvent, Peirce este consecvent. Clement devalorizează pictura și sculptura ca fiind iconice, Peirce presupune icoana ca o procedură aniconică. În ceea ce privește istoria semioticii, se conturează aporia fundamentală a lui Peirce. În mod inconștient, Peirce își încalcă propria „etică a terminologiei" (2.226). Prin urmare, din sfera acelei științe precise care este Istoria Artei, reies tezele icoanei, antiteza iconoclasmului și teoria aniconului, care sunt reintroduse într-o perspectivă ce satisface știința semioticii. Acest studiu, în plus, își propune să contribuie la corectarea utilizării incorecte care a fost făcută problemei iconice în domeniul semiotic.

7. În Estetică, teza *icoanei desemnează principiul reprezentării problemei religioase și culturale a magiei, a* divinului, a absolutului și a infinitului - până la concepția neoromantică actuală a autorealizării într-un mod necesar și infailibil - prin imagini finite de natură antropomorfă (și prin extensie zoomorfe, fitomorfe și cosmomorfe, adică ale lumii exterioare) și imitând, prin urmare, figura umană și, odată cu ea, pe cea a animalelor și plantelor, dar și a corpurilor cosmice (AA.VV. « Iconismo e aniconismo », Enc. Un. Arte, VII, 143-169; 1958). Primul său teoretician poate fi considerat retorul grec Dio Chrysostom, care între anii 98 și 117 î.Hr., folosind filosofia stoică în „Oratia sa Olimpică", a explicat iconicitatea „Zeusului" lui Phidias ca un portret al figurii umane existente în mintea autorului și transferate în materie, a cărei expresie i-a atribuit sensul unei naturi supraomenești demne de un zeu, conotând denotația figurativă a suprarealismului clasic. În această sincronie, majoritatea percepțiilor artistice figurative satisfac teza icoanei în dezvoltarea lor diacronică, care este anulată în constanta iconică. Când Peirce a folosit termenul „icoană" pentru a desemna procesele cognitive grafice aniconice ale „diagramei" și „grafului", el a naufragiat în acea constantă

antropomorfă care merge de la „homomensura" protagoreică a Doriforului lui Polycleit (440 î.Hr.) la indiferentul „homomerx" al Marilyn lui Andy Warold (1964).

8. Între timp, *personajele zoomante ale icoanei estetice* au devenit modelatoare în toată acea constantă a acelor sincronii care merg de la picturile rupestre preistorice de la Altamira cu „bizonii" policromi până la „pisicile" naive ale lui Ligabue (1960-70), adică începând de la magia existențială picturală până la un fel de autoportret conotând psihicul uman cu conotații zoomorfe. Înțelegerea populară imediată a acestor icoane epuizează orice analiză semiotică. Prin urmare, o discuție despre semiotică asupra acestui vast sector zoo-antropomorfic al reprezentării picturale trebuie să ia în considerare „Structura antropologică a imaginației" psihanalitică a lui Gilbert Durand (1963) înainte de a asuma *abuziv* termenul de „icoană" așa cum a făcut Peirce , atribuindu-l, incorect, unor proceduri „non-iconice" precum: „diagramele deoarece reproduc relații nu prin asemănarea lor sensibilă cu obiectul, ci prin analogie între relațiile dintre părțile sale" (2.277), „enunțurile abstracte sunt lipsite de valoare în raționament dacă nu ne ajutăm singuri să construim diagrame (sau raționament prin icoane)" (4.127), „diagramele lui Euler nu sunt iconice pentru că reprezintă realitatea, ci pentru că reprezintă o logică guvernată de aceeași lege ca și diagramele" (4.368), „icoana este o relație pură a rațiunii" (1.327). O greșeală este admisibilă atunci când se vorbește, nu atunci când se scrie un tratat! Abstracția semiotică a lui Peirce folosește suprarealismul artistic pentru a transmite o procedură științifică. Acest eclectism este greoi prin viziunea sa și înșelător prin metoda sa.

9. Dacă apoi aprofundăm *caracteristicile fitomorfe ale icoanei estetice,* imediatitatea lor de mimesis naturalist duce la o istorie a reprezentării care poate merge de la „grădinile" mimetice pictate în fresce din Vila Liviei de la Prima Porta (secolul I d.Hr.) până la modul organic de plasare a elementului fitomorf real prin identificarea acestuia cu icoana sa artistică, așa cum se întâmplă în Sofu Teshigahara cu „ sculptura din lemn (rădăcini și trunchiuri)" (1960), la nivelul verificării empirice ne fac să ridicăm întrebarea ridicată de Eco despre Morris: semnul iconic fitomorf adevărat și complet nu este portretul făcut de Nolde sau Matisse, ci copacul însuși expus de „ikebana" japoneză. O relație controlată între Estetică și Semiotică devine necesară: ea ar deveni singurul început al unei simple transformări în modul de abordare a

problemei icoanei. Întrucât întreaga lume iconică ne copleșește în sensul în care Peirce nu a intenționat. Prin urmare, neo-perceenii vor trebui să ia în considerare universul fantasmatic care din antichitate până astăzi s-a constituit pe hibridul icoanei.

10. Combinațiile hibride ale icoanei au, de fapt, caracteristicile *antropo-cosmomorfice* tipice „marii picturi" de la Giotto la Tiepolo, *zoom sau phi și antropomorfice* de la Francesco del Cossa la Caravaggio, *antropo-fito-zoomorfe* înlocuind termenul „zoo" cu cel de „fito" de la Giorgione la Picasso, *antropo-fito-zoomorfe* de-a lungul istoriei medievale, *antropo-zoo-fito-cosmomorfe* acoperind întreaga gamă de caracteristici iconice de la mozaicurile bizantine la expresioniști, *antropo-zoo-cosmomorfe* de-a lungul suprarealismului renascentist-contemporan, *antropo-fito-cosmomorfe* de la alegoriile Ara Pacis Augustae la cele romantice ale lui Previati și Segantini. Prin urmare, complexitatea eterogenă a icoanelor de diferite naturi din întregul câmp artistic ne invită la prudență în utilizarea termenului „icoană", care este inadecvat științific pentru a desemna problemele *aniconice și grafice* pe care le indică Peirce.

11. Revolta împotriva tezei icoanei nu s-a desfășurat sistematic, lipsindu-i o metodologie. Identificarea icoanei cu portretul efigiei faciale, cu chipul, a fost prima practică a lui Phidias și prima teorie a lui Dio Chrysostom. Și dacă fiziognomia chipului este paradigma selectivă a întregii sintagmatici combinatorii a artei iconice, atunci respingerea „portretului chipului" se identifică cu respingerea superficială și nesistematică a noțiunii de „icoană". Prin urmare, există o întreagă diacronie a atitudinii sincronice a *pseudo-aniconismului.* Începând cu statuia romană a unei femei decedate „fără chip" asimilată zeiței Demeter găsită în Cirene (secolul al V-lea î.Hr.), până la „Muzele tulburătoare" ale lui De Chirico, există o transformare intenționată, simplă, pe care aniconismul o încearcă fără a găsi o cale din cauza imposibilității de a renunța total la icoană. Astfel de pseudo-soluții sunt transformări complexe ale aparenței în care un concept este deghizat. Ca și cum ar spune: „De Chirico se preface că Muza este tulburătoare". De fapt, el nu o cunoaște.

12. *intră în joc* atitudinea iconoclastă, mult mai gravă decât cea pseudo-aniconică. Rigurosul monetarism veterotestamentar al ireprezentabilității divinului este cea mai energică opoziție inițială față de halucinațiile iconice

antropo-zoo-fitomorfe identificate cu producția fetișistă a idolatriei. *Injuncția iconoclastă* este, așadar, mai veche decât teza icoanei, indicând necesitatea negării unei interdicții prin afirmația din Exod (XX, 4,5) și este replicată în figura retorică a repetiției din Deuteronom (V, 8). Transformarea discursivă pe care o face Cartea Înțelepciunii în *teza iconoclastă* este cea complexă a presupunerii care avertizează împotriva aparenței înșelătoare a „mimesisului" care pretinde că se transformă în cunoaștere „dând pietrei și lemnului numele incomunicabil " (XIV, 21). Numele propriu, ca simplă etichetă aplicată unui lucru, dacă are un referent denotativ, nu are un sens conotativ (O. Ducrot, «Referință» în „Dicționar", p. 276). Cartea Înțelepciunii sesizează, așadar, o lipsă reticulară în trăsăturile elementare dintre semnele semantice, astfel încât nu există nicio mediere între un semn denotativ precedent „piatră, lemn" și un semn conotativ consecvent „Dumnezeu" (ref.: U. Eco, 1975, 2.9.1). Iconoclasmul motivat precis al Cărții Înțelepciunii nu a obținut nicio - transformare în rezultatul producției de imagini prin semn, întrucât acel discurs simplu nu era implicit în discursul complex al transformării descrierii, întrucât complexitatea „explicației" se afla inițial la nivelul statuar scăzut al interdicției. Utilizarea actuală a elementelor discursului fără a produce transformările discursului indică declinul idolatriei iconice la rangul de figură retorică a metaforei asumate ca normă. *Estetismul iconic este anti-creativ pentru că este anti-inventiv și presupune nu descoperirea, ci vrăjirea.* Și când Ezechiel proiectează templul, o face prin realizarea unei preteriții colosale. În timp ce el face discursul statuar al interzicerii iconismului și proiectează templul aniconic prin figurile repetiției și aliterației metrice, stilicidul obsesiv al măsurilor repetate până la paroxism prin persistența lor în injuncție, prin saturație, ajunge la o transformare negativă în apogeul figurației antropomorfe care devine o încălcare a însăși tezei iconoclaste (XL, 1-49; XLI, 1-26). Prin urmare, singurul discurs posibil în Vechiul Testament asupra chestiunii icoanei era cel al transformării complexe a aparenței, când predicatul „iconoclastizez" era înlocuit cu predicatul „iconoclastez" și acesta era dat drept primul fără a fi cu adevărat așa (cf. T. Todorov „Transformări discursive" în „Dicționar" p. 319,1). Ficțiune, așadar. Predicați iconoclasmul atâta timp cât nu se întâmplă. Peirce cu siguranță nu a avut aceste intenții, dar a fost imprudent în alegerea termenului care a generat atâta confuzie.

13. Deși erezia iconoclastă a fost de scurtă durată — din 726 până în 787 — și revenirea la normalitate a antropologiei imaginii mimetice în arta

figurativă a fost sancționată de Restaurația Conciliului de la Niceea, operele de artă iconoclaste sunt arhitecturi pure cu valoare structurală proprie, fără a cădea în postura de a susține icoane picturale-sculpturale, așa cum se întâmplă în Sant'Irene din Constantinopol (secolele VI-VII) și în San Carpoforo din Como (secolul IX). Substituirea imaginii arhitecturale (virtuale) cu imaginea picturală (virtuală) are loc în frescele plasate pe arhitectura reală a bisericii San Julián de los Prados din Santullano, Asturias (secolul IX); în timp ce substituirea picturii cu scrisul are loc pe suprafețele arhitecturale ale moscheii Shaihh Lutfulluaha din Isfahan, Iran (1603). Prin urmare, *pictura care imită arhitectura este consistentă cu structura arhitecturală, așa cum scrisul care imită cuvântul este consistent cu structura arhitecturală.* În aceste două tipuri de imitație picturală, mimesisul antropomorfic, zoomorfic și fitomorfic este exclus: acesta anticipează din punct de vedere istoric cea mai consistentă *teorie aniconică și practică aniconică* a avangardei estetice a secolului XX.

14. Teza *iconoclastă* a lui Leon Isaurianul (726) nu poate exclude posibilitatea studierii științifice a *relațiilor proporționale și structurale,* precum și a *conexiunilor axiologice,* posibil implicite în iconismul antropo-zoo-fito-cosmomorfic. Conceptul matematic de proporție este transpus în domeniul estetic, determinând codul metric al poeziei și muzicii și codul geometric al artelor vizuale. Acest indice al rațională ții este deja autonom în preistoria vizuală și poate fi urmărit contextualizat în mare parte din arta iconică combinatorie. Canoanele proporționale egiptene târzii și polikletiene transcend limita imaginii antropomorfe, care se adaptează parțial la aceasta, reducându-se la o epifanie a sensibilității și rămân ca grile universale ale limbajului vizual al gândirii. Aceste grile vizuale sunt „graficări" metalingvistice în raport cu icoanele. Aceasta este ceea ce Peirce a numit în mod eronat „icoane". Relația constructivă pe care Honnecourt o trasează în contextul icoanei mimetice este în schimb un mod sincronic mai implicit în -țesătura figurativă, cu rezultate mai multiple în procesul de variație. Polycleit presupune discursul științific complex al cunoașterii cultivate, Honnecourt descrie discursul științific complex al cunoașterii observaționale: primul pornește de la un a priori, din care derivă un particular; cel de-al doilea pornește de la un particular , din care derivă o variantă. Le Corbusier ajunge să producă codul „modulorului", urmând proporționalitatea progresivă a timpului matematic până când specifică vizual spațiul.

15. *Conexiunile axiologice* sunt cele care încep să facă autonom vizibile relațiile lucrurilor fără a dezvălui aspectul lor iconic. Cercetarea și metodologia neoplasticismului, manifestate în arta interdisciplinară a lui De Stijl, răspund nevoii *tezei aniconice,* care odată cu mișcarea estetico-practică devine *teoria și practica aniconicității,* utilizând în primul rând noua categorie semiotică a *reprezentării grafice. Prin urmare, teza aniconicului* este premisa pentru o reprezentare având caracteristicile inventive ale abstracției geometrice și concretizării grafice.

Pentru o istorie a graficii (practică și teoretică)

16. Conceptul diacronic de „graficizare" presupune conceptul conotativ de „reducere a iconilor". Istoria mărcii cu notarea *reducerii iconilor* arată trăsăturile elementare ale acelor semnificanți care se referă la o rețea de poziții în cadrul câmpului semantic „estetic" și la o rețea de poziții în cadrul diferitelor câmpuri semantice: „semiotic-estetic", „semiotic" și „semiotic-logic" (rii.: U. Eco, 1975, 2.9.1, p. 122).

17. Conceptul reducerii icoanei în domeniul *estetic* poate fi propus pornind de la proiectul grafic al lui Kallicrate pentru Partenon (447 î.Hr.), în timp ce în domeniul filosofic există încă confuzie asupra semanticii „graphiei" (rpaqm la Platon, Timeu 19, este pictura picturală; în Phaedrus 274 și Euthydemos 279 este scrisul; în Leges 929 YpàtpEo-ftai. este rechizitoriul; în Convivio 193 xaTàrpatpnv este portretul din profil). Aceeași confuzie platonică asupra conceptului de „artă" conform căruia 'fEXV'n este artă și știință, delir și raționament (Phaedrus 90b, 245a); în scindarea aristotelică dintre TExvà^w (Etica Nic. VI, 4,4: a forma artistic) și TExvolorέw (Etica Nic. VI, 3,4: a aranja științific), acestea devin auto-excludente între retorica poetică și analiza logică (și pentru stoici: Sextus E. Ip. Pirr. III, 241; Adv. dogm. V, 182); continuând până la triada kantiană (natură, artă, știință: Crit. din Judg. § 44).

Noțiunea de «summa subtilitas linearum» a lui Pliniu cel Bătrân (XXX, 67-68, secolul I) era încă prea impregnată de iconism, în timp ce «razele optice» din Opticae Thesaurus arab din secolul al X-lea tindeau să deplaseze axa estetică spre domeniul experimentării științifice , iar «circumscriptione» picturală cu «lineas certa directione et connexione» a lui Leon Battista Alberti

(1436-52) a oferit primele concepte de reprezentare grafică în domeniul estetic. Au trebuit să treacă prea multe secole până când Walter Gropius a specificat contiguitatea dialectică în «techne» grafică dintre tehnică și artă («Unde se întâlnesc câmpurile creative ale tehnicianului și artistului?» în «Die Form» nr. 6, 1925-26).

Extinderea reducerii totale a icoanei în aniconul grafic, din domeniul arhitectural în domeniul pictural, îl împinge pe Kandinsky să găsească originea aniconică a evenimentului pictural în « Suprafața punct-linie» (1926).

18. Reducerea icoanei în câmpul semantic *estetico-semiotic* poate fi regăsită în cercetările grafice specifice ale lui Vitruvius și edițiile sale renascentiste (cu conceptul de «musicale et harmonic ratione mathematicae» în Cesariano: Como, 1521). «Deformarea anamorfică liniară» a lui Leonardo și «vederea non-mimetică» a lui Helmholtz (1884) aduc cercetarea limbajului grafic estetic la nivelul limbajului grafic științific. Kandinsky, Gropius, Webern, Mondrian și Doesburg ca artiști, Dorfles ca critic, Argan ca istoric și Adorno ca filosof, vor merge în căutarea trăsăturilor pertinente ale artei grafice. Din punct de vedere psihanalitic, «iconoclasmul » este reestudiat de Goux (1978). Poziția filosofică a „diagramatizării unui concept" de către Leonid Stolowitch (1972, 1976, 1980) devine importantă.

19. În câmpul semantic strict *semiotic,* reducerea icoanei este pusă pentru prima dată de Peirce însuși atunci când recunoaște că «Toate icoanele participă la caracterul cel mai evident al tuturor minciunilor și al tuturor iluziilor» (4.531), de Charles Morris despre «semnul non-iconic» (1946: 192, 194, 349, 199, 23), filtrând prin luciditatea funcțiilor corelative ale «constantei spațio-temporale » a lui Hjelmslev (1943, 11), apoi aprofundată de Jakobson despre «relațiile intrinseci non-iconice» (1974, 1979), studiată de Alain Rey despre «non-iconic» (1974), de Grupul n despre «plasticitatea non-iconică » (1979, 1/2), de poloneza Katarzyna Rosner despre motivația că «moartea icoanei va reînnoi semiotica» (1980). și de mine în diverse intervenții despre «aniconicitate» (Arlandi: 1974, 1976 1978 1979, 1980).

20. În ceea ce privește studiul reducției iconice într-un *domeniu* strict semiotico-logic, pornind de la «caracteres» lui Luca Pacioli (1523) și «characteristica universalis» a lui Leibniz (1666), trecând prin «punct suprafață dreaptă» a lui Poncelet (1820) și « punct plan linie dreaptă» a lui

Lobacevsky (1835-36), prin «esența notațională» a lui Wittgenstein (1918-21) și «legăturile de valență atomică» ale lui Hilbert (1932), ajungem la pozițiile actuale ale «serii concrete de semne grafice» ale lui Nelson Goodman (1949), «explicatum»-ul lui Rudolf Carnap (1956) până la «constituenții ^-continuumului» al lui Hintikka (1966), și obținem o bună recoltă indicativă de rețele semantice pe care să construim o *teorie a gradației multidisciplinare.*

Nu există nicio îndoială că tabelul didactic cu care Doesburg și Eesteren compun *natura grafică bidimensională, tridimensională și cvadridimensională* a designului pictural-sculptural-arhitectural al lui De Stijl (1923-24) ne permite programatic să revedem „Graficele existențiale" ale lui Peirce. Într-adevăr, Peirce este trecut: icoană, De Stijl este prezent: index, Grafica este viitor: simbol.

21. Le revine neo-peirceenilor să iasă din arhaismul predominant și să se dezvolte în cadrul procesului istoric. Și tocmai în această direcție are sens „metoda criticii" propusă de Cesare Segre *(I segni e la critica,* 1969). Semiotica codificatului, a icoanei peirciene, cedează în mod necesar locul semioticii invenției, prin indici decizionali și simboluri bazate pe proiect. „Fazele de auto-structurare și inter-structurare a semnelor pe care artistul le concepe" (1969, p. 52), constituie acea orientare „generativă" care, prin medierea „criticii", va evita „incidența sărăcitoare a operei în practica imediată și aleatorie" a utilizatorilor și va contribui la modul de a vedea realitatea prin propria sa „contribuție cognitivă", fără de care nu este posibil să se dea structurilor semiotice ale culturii existente acel „imbold care le poate transforma într-un mod decisiv", adică revoluționar (1969, p. 92).

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

ARLANDI GIAN FRANCO, *Scriere și gradare,* în curs de apariție în Proceedings of the 2nd IASS Congress, Viena, 1979.

BERTIN JACQUES, *Semiologie graphique,* Gauthier-Villars Mouton, 1967.

DOESBURG THEO (VAN), *Scrieri despre artă și arhitectură* (1916-1931), Officina, 1979.

Eco UMBERTO, *Tratat de semiotică generală,* Bompiani, 1975.

GROPIUS WALTER, *Unde se întâlnesc câmpurile creative ale tehnicianului și artistului?* (1925), Como, Gropius-Bauhaus, 1980.

HJELMSLEV LOUIS, *1 Fundamentele teoriei limbajului* (1943), Einaudi, 1968.

JAKOBSON ROMAN, *DEZVOLTAREA semioticii* (1956-75), Bompiani, 1978.

MORRIS CHARLES W., *Glossar der Semiotischen Terminologie,* « Papmarks », 9, 1979.

PEIRCE CHARLES S., *Semiotică* 1889-1907), editată de M. Bonfantini, Einaudi, 1980.

SEBEOK THOMAS A., *Contrite »ti la doctrina semnelor,* Feltrinelli Bocca, 1979.

ROSSI-LANDI FERRUCCIO, *Charles Morris şi semiotica secolului al XX-lea* (1951-1974), Feltrinelli Boc , 1979.
SEGRE CESARE, *Semne şi critică,* Einaudi, 1969.
SEGRE CESARE, *Semiotica filologică,* Einaudi, 1979.
STOLOWITCII LEONID, *Les recherches semiologiques et l'esthétique,* « Revue d'Esthétique », I, 1969.

ANTONINO DI SPARTI

CERCETARE ȘI STILURI NOI DE COMUNICARE PUBLICITĂ

1. *Variabile psihosociale și variabile lingvistice*

Scopul acestei scurte comunicări este de a analiza relația dintre variabilele psihosociale, identificate și dimensionate de *cercetările media în scopul* planificării marketingului și comunicării, și variabilele lingvistice, - adică întregul set de sisteme de semne verbale, iconice, cinematografice etc., care participă la actul comunicativ și intervin în crearea mesajului publicitar.

Termenul „cercetare", la care se referă titlul, este echivalent cu *cercetarea media,* termen care se referă la metodologii și instrumente pentru măsurarea caracteristicilor expunerii la diverse medii și la datele obținute din acestea. Cel mai semnificativ aspect al evoluției sale din ultimii ani, cel puțin în Italia, privește trecerea treptată de la o anchetă demografică aproape exclusiv cantitativă (vârstă, sex, statut socio-profesional, calificări educaționale, distribuție geografică etc.) la una care se concentrează și pe convingerile valorice, orientările comportamentale, stilurile de viață, modelele de consum și obiceiurile alimentare , fiind întotdeauna strâns legate de atitudinile față de produse și expunerea la media. În acest fel, se obțin nu doar dimensiunile *unui public* și ale unui *grup țintă de consumatori* , ci și - chipul și personalitatea acestora.

Aceasta a contribuit, împreună cu evoluția modelelor psihologice de persuasiune publicitară, la formarea unei diferențe profunde între publicitatea de astăzi și cea de acum zece-cincisprezece ani: cea din urmă a abandonat formele și tonurile mai exagerate ale jocului fantastic și încântător, preferând o „informație" din ce în ce mai înrădăcinată în modele și stiluri de viață de referință și transformând potențialul magic primitiv de la satisfacția intimă și consumul individual la celebrarea socială și magia de grup și a grupului.

Din punct de vedere lingvistic, această perspectivă și datele pe care le oferă ni se par cu adevărat importante, deoarece permit nu doar studierea unui

produs comunicativ finit *(érgon,* așadar), ci și o privire din interiorul creației publicitare și viziunea , în paralel cu activitatea creativului, a unor parametri și variabile psiho-sociodemografice care se traduc și devin variabile lingvistice, aproape operațiunea unei *gramatici a comunicării publicitare* ce ghidează o intenție ideologico-semantică în alegerea instrumentelor expresive în funcție de un scop, un *mediu* și interlocutori-destinatari (toate elementele riguros identificate și caracterizate) și în enunțarea și enunțarea sa.

Urmărirea și retrasarea procesului de realizare a actului comunicativ, în jocul complex al alegerilor și conexiunilor operate de componentele sale polisemiotice și multimedia, pare cel puțin dificilă, mai ales dacă se ia în considerare dezvoltarea cu siguranță inadecvată a anumitor cunoștințe , dar ni se pare că ar trebui considerată o încercare necesară și justificată, mai ales datorită importanței pe care o are „citirea" mass-media, și aici în special a publicității, în înțelegerea timpului nostru și în stimularea unei participări mai conștiente.

O prezentare mai detaliată a acestor aspecte teoretice și metodologice depășește scopul și scopul acestei lucrări , așa că ne vom referi la paginile mai cuprinzătoare și la referințele bibliografice din Di Sparti 1975, 1976 și 1979; aici, însă, ne interesează exclusiv să evidențiem numeroasele și bogatele posibilități pe care *cercetarea media* le oferă reflecției lingvistice.

2. *Momente de „cercetare media"*

Dezvoltarea cantitativă și calitativă a *cercetării media* în Italia, în ultimii ani, este paralelă cu creșterea amețitoare a comunicării și cu implicațiile sale comerciale și politice, în special cu importanța sa în asigurarea resurselor publicitare și definirea direcțiilor editoriale, care, răspunzând așteptărilor publicului, se traduc printr-o creștere a tirajului și *a numărului de cititori* și, prin urmare, a publicității. Prin urmare, poate fi considerată, fără umbră de exagerare, inima întregului mecanism complex al comunicării.

Printre cele mai cunoscute și mai autorizate sondaje, care au căpătat un model aproape sezonier (realizate în general toamna și primăvara), două ni s-au părut deosebit de potrivite pentru a ilustra sensul cercetării pe care o propunem: sondajul *Presei Periodice Italiene* (= ISPI) și *Psihografia Eurisko.*

2.1. *ISPI 1979*

ISPI este un sondaj anual, iar sondajul din 1979 este al 14-lea [din] serie , realizat de Institutele Doxa și Markrotest în numele editorilor. Datele *privind numărul de cititori* acoperă 34 de publicații săptămânale și 30 de publicații lunare. Scopul acestui sondaj multimedia multi-produs a fost de a determina acoperirea produselor individuale de către principalele instituții media, de a oferi caracteristici ale cititorilor periodicelor individuale și ale consumatorilor de produse individuale, într-o analiză adesea transversală a mass-media, a produselor și a consumatorilor.

Comparativ cu edițiile anterioare, ISPI 1979, ca o inovație semnificativă , prezintă studiul și descrierea sintetică a atitudinilor față de consum, adică a așa-numitelor „ *stiluri de consum".* Au fost identificate șase: *conservator* (reprezentând 22% din populație), *conştient (2Wo), impulsiv* (9%), *impresionabil* (14%), *anti-consumist* (18%), *integrat* (17%).

Acuratețea pe care o dau imaginii consumatorilor și a obiceiurilor acestora poate fi observată dintr-o descriere mai amplă a celor două profiluri pe care le oferim în notă(') și din datele care pot fi citite în Tabel , referitoare la consumul a trei produse utilizate pe scară largă și interschimbabile: lamă de ras tradițională, modernă (lamă dublă, injector, aparate de ras de unică folosință etc.) și aparatul de ras electric.

Este clar că fiecare dintre cele trei produse are grupuri de preferințe care vor influența campania de marketing (fiecare tip de produs va fi vândut grupului care îl preferă: a proceda altfel sau a nu lua în considerare datele ar fi cu siguranță echivalent cu o risipă de energie) și comunicarea aferentă.

În acest din urmă caz, alegerea *temelor* pentru mesajul publicitar, elementele expresive (vocabular și sintaxă verbală, gramatică vizuală) și gradul de construcție retorică care stă la baza mesajului trebuie să fie în concordanță cu caracteristicile grupului țintă, într-un joc continuu de gradații de comprehensibilitate și originalitate, de informație și redundanță.

2.2. *Psihografie Eurisko*

Prin *„psihografie"* înțelegem „cercetare cantitativă care vizează - plasarea indivizilor sau grupurilor pe numeroase și sistematice dimensiuni psihologice sau psihosociale" (Calvi 1977, p. 117). Termenul italian poate

sugera o natură predominant psihologică sau psihanalitică, pe care în schimb – așa cum subliniază mai bine echivalentele englezești „ *stiluri de viață”* și *„tendințe sociale”* – nu o are.

În Italia, o anchetă generală anuală este realizată de Institutul Eurisko , sub conducerea lui Gabriele Calvi. Ne referim aici la a treia, realizată între toamna anului 1978 și primăvara anului 1979 (vezi Calvi 1980, pp. 143-240).

Conceptul său fundamental este cel al *stilului de viață,* definit ca o „configurație globală și non-aleatorie a acțiunii”, „un întreg semnificativ care sugerează organizarea sa intențională, conform unui plan” (Calvi 1980, p. 147). Unsprezece stiluri de viață sunt identificate pe baza examinării a patru inventare, datele din elementele cărora pot fi deja considerate indicații valoroase ale sistemelor de așteptări ale grupului țintă , chiar și la nivel lingvistico-semantic.

A. Inventarul *orientărilor comportamentale* se referă la achiziționarea unei game largi de produse și este alcătuit din 116 afirmații distribuite în 16 secțiuni, inclusiv accesul la magazine și supermarketuri, sănătate, igienă și îngrijire personală, administrarea și îngrijirea locuinței, activități sociale și divertisment, stilul de utilizare a mașinii etc.

B. Inventarul *Credințelor Valorice* (26 de scale de câte trei propoziții)

ISPI 1979 - CONSUM

Bărbați țintă: % de penetrare	Lame bi-lame tradiționale	Irba de tip modern	Aparat de ras electric
Consumatori [1] puternic 4- mediu	28,8	34.2	21.1
Clasa socio-profesională			
Antreprenor: liber profesionist, manager	23.4	41,0	27,4
Clasa de mijloc: clasa superioară	22,0	42,6	27,9
mediu-scăzut	28,0	44,6	19,5
fermieri	44,0	15,9	20.2
Profesori	24,9	42,6	24.0
Studenți	14,9	26,5	10.3
Muncitori: de înaltă calitate	25,0	33,7	23.3
mediu-scăzut	31,7	40.2	16,5
muncitori	35.1	31,7	10,5
Pensionari: interval mediu-superior	35,7	25,6	24,8
scăzut	47,0	16.1	15.3
Zona geografică			
Nord-vest	27.1	31.1	29,5
Nord-est	25,6	31,9	33,5
Centru	26,4	39,6	20.1
Sud	34,8	36.1	8.1
Insule	29,9	32,8	7.1
Lățimea centrelor			
până la 5.000 de locuitori	31.2	29,5	20.4
10-30.000 de locuitori	32.1	24.2	24,7
5-10.000 de locuitori	28,9	32.1	20.4
30.000-100.000 de locuitori	28.2	37,7	18,7
100-250.000 de locuitori	26.1	41,0	25.2
peste 250.000 de locuitori	25.3	41,8	20,7
Stilul de consum			
A. Consumator conservator	32,8	35,0	22,8
B. Consumator conștient	29,4	35,5	20,9
C. Consumator impulsiv	28,5	34,5	14,8
D. Consumator influențabil	30,5	32,9	24,7
E. Consumator anti-consumist	24.1	31,6	23.4
F. Consumator integrat	27,4	35.1	18.2

fiecare) privește consensul asupra valorilor sociale, împărțite astfel: etico- - sociale, politice, relaționale interpersonale (= valori ale patriarhatului,

familiei, eliberării femeilor, permisivității sexuale), ecologice și identității formale.

C. *Indicatorii complementari* corespund, în general, parametrilor sociodemografici și de expunere media obișnuiți.

D. Datele *privind orientarea politică* sunt o noutate în această a treia - ediție.

Cele 11 stiluri de viață sunt denumite după cum urmează: bogăție și prestigiu (A), eleganță și frumusețe (B), sport și divertisment (C), rol și poziție (D), afaceri și trafic (E), familie și fantezie (F), fabrică și casă (G), casă (H), contracultură (I), sărăcie consumeristă (L) și sărăcie arhaică (M). În nota ([2]) prezentăm descrierea perechii de stiluri de viață H și I, formată din grupul catolic tradițional și grupul tinerilor protestanți și radicali, deoarece este perechea care prezintă cea mai mare polarizare a valorilor.

Este o opinie larg răspândită printre agenții de publicitate că, lucrând la o corelare adecvată a datelor, cu ajutorul psihografiei este posibil să se realizeze ceea ce este idealul utopic al fiecărui comunicator: un portret al publicului așa cum nu a fost posibil niciodată până acum (vezi Vecchia).

Aceasta este abordarea psihografică generală, dar există și psihografii specifice, limitate la segmente specifice de consumatori (de exemplu, ai unui produs sau ai unei mărci) sau cititori.

De exemplu, *Famiglia Cristiana* a fost prima publicație periodică care a realizat un sondaj psihografic în rândul cititorilor săi, încă din 1977, ale cărui concluzii pot fi rezumate în nota ([3]). Datele au fost utilizate atât în planificarea comunicării promoționale a revistei în alte publicații periodice, cât și în planificarea liniei editoriale (alegerea articolelor, limbajul verbal și vizual, publicitatea și comportamentul periodicului în sine) pentru a oferi un răspuns mereu adecvat și actualizat așteptărilor cititorilor săi. Validitatea, cel puțin comercială, a acestui proces de adaptare este demonstrată de faptul că, ani de zile, *Famiglia Cristiana,* în ciuda unei concurențe acerbe, a rămas revista săptămânală cu cea mai mare răspândire și cea mai citită din Italia.

Spațiul dedicat comunicării nu ne permite o examinare detaliată a corespondenței dintre datele psihografice și linia editorială, pe de o parte, și dintre datele psihografice și campania promoțională, pe de altă parte. Am dori, însă, să subliniem foarte pe scurt convergențele dintre psihografică și unele elemente semantico-ideologice conținute în unele reclame promoționale ale

Famiglia Cristiana . Din comparație , se pare că artistul care a compus mesajele s-a limitat aproape la organizarea și realizarea „lizibilă" pentru nespecialiști a figurilor și caracteristicilor de obicei seci și ermetice, printr-un simplu proces de evidențiere lingvistică și grafică. Iată câteva exemple de *titluri:* „Vorbim calm despre criza prin care trece căsnicia noastră. Și totuși avem cea mai unită familie din Italia"; „Vorbim serios despre droguri și halucinogene. Și totuși, în familia noastră nu folosim decât apă și vin"; „Vorbim calm despre pilulă și contraceptive." Și totuși, avem cea mai mare familie din Italia", „Famiglia Cristiana: 7.000.000 de credincioși", „Famiglia Cristiana". Cele mai citite 150 de pagini de actualitate, politică, cultură și modă din Italia. 7.000.000 de „fideli".

3. *Orientări lingvistice*

Variabilele psihosociale ale *cercetării media* pot, așadar, deveni variabile lingvistice, iar operațiunile de segmentare a unui *grup țintă* și de planificare a unei strategii comunitare pot fi, de asemenea, văzute ca un moment lingvistic, acela de alegere a unui potențial semantic-ideologic și lingvistico-expresiv care să fie plăcut atât destinatarului, cât și emițătorului, evitând astfel dispersia, ambiguitatea sau repulsia și anulând sau reducând la minimum orice „zgomot" semantic .

Dorind să rezumăm și să completăm reflecțiile răspândite pe parcursul acestor rânduri, putem reorganiza orientările lingvistice în jurul celor care sunt momentele creației retorice.

Inventio își propune să găsească *tópoi-urile,* adică fundamentele unui - argument, iar de la Aristotel la Eco (vezi Eco 1979), s-a insistat asupra faptului că eficacitatea unui argument provine dintr-o apreciere comună a fundamentelor argumentative. Datele *cercetărilor media* permit acum emițătorului să aleagă destinatarii produsului și comunicării sale dintre segmentele populației ale căror alegeri valorice și comportamente sunt cele mai apropiate de ale sale. Mai mult, această alegere este asociată cu alegerea metodelor de comunicare (teme, modalități de prezentare a acestora și semnele care le prezintă) cerute de personalitățile destinatarilor, de ceea ce știu și își doresc.

Această alegere devine apoi un lanț, într-o luptă constantă între informație și redundanță, între originalitate și viața de zi cu zi, într-un joc al seducției bazat pe nerostit și implicit, în care seducătorul și sedusul sunt deja la

locul lor, încrezători și mulțumiți de rolurile pe care trebuie să le joace.

Nici utilizarea acestor cunoștințe nu devine mai valoroasă în calibrarea componentelor individuale ale funcției semnului multimedia din comunicarea publicitară la capacitățile și nevoile interlocutorului . Astfel, în ceea ce privește comprehensibilitatea mesajului, este adesea deosebit de dificil să se determine cu precizie limitele focalizării sale, atât în interpretarea elementelor individuale și a interconectării lor, cât și a tehnicilor și procedurilor retorice implicate. Reamintiți-vă de sloganul istoric: „Cine mănâncă o viespe mănâncă un măr" și întrebați-vă câți oameni i-au înțeles semnificația. Publicitatea validă din punct de vedere artistic și frumoasă din punct de vedere estetic nu este întotdeauna echivalentă cu o publicitate eficientă, cel mai adesea pentru că mesajul depășește pragul de înțelegere al destinatarilor.

jocul conotativ care se bazează pe așa-numita *răscruce* lingvistică nu este de obicei luat în considerare cuvenit : termeni care, pentru grupuri sociale sau chiar pentru perioade istorice specifice , nu se limitează la a fi simpli indicatori neutri ai unor realități extralingvistice , ci devin adevărate concentrații de reacții emoționale, capabile să provoace consens sau disidență prin forțele proprii, datorită corespondenței lor aproape automate cu un fel de ierarhie mai mult sau mai puțin inconștientă a priorităților psihologice (vezi Di Sparti 1975, pp. 42-47).

Un alt aspect pe care ne interesează să-l subliniem privește existența în cadrul unor grupuri sociale bine definite a unui fel de vocabular minimal, esențial, alcătuit din cuvintele cele mai utilizate în funcție de nevoi.

al economiei comunicative și psihologice (corespunzătoare „codului restricționat” al lui B. Bernstein) și al normelor obișnuite de co-ocurență a termenilor (acestea corespund în schimb conceptului de „disponibilitate” sau „colocație” al lui J.R. Firtb). Aceste două elemente reprezintă , ca să spunem așa, *„teritoriul”* comunicativ și expresiv al grupului, în limitele căruia se recunoaște relația intim-străin și, prin urmare, credibil/necredibil .

Comunicarea care nu ia în considerare acest aspect riscă să pară lipsită de legătură, cu rezervele rezultate cu privire la credibilitatea sa.

Această recomandare de adaptare la destinatar nu își propune să reducă limbajul publicitar și nici să-l niveleze: mai degrabă, este important să se stabilească prioritatea criteriilor de funcționalitate comunicativă față de cele de frumusețe estetică sau originalitate absolută.

În cele din urmă, chiar și la nivelul genurilor literare, al modurilor de exprimare și al gradelor de implicare a receptorului, urmarea indicațiilor - variabilelor psihosociale pare indispensabilă dacă nu se dorește destrămarea firului Ariadnei (care trebuie să țină conectați emițătorii și destinatarii) în fire mai subțiri, mai puțin recognoscibile și ușor de rupt și de pierdut: firul devine atunci o capcană, iar comunicarea un labirint.

(') Acestea sunt profilurile stilurilor B și C, adică *consumatorul conștient* și *consumatorul impulsiv.* Primul fapt privește concentrarea diferită: în timp ce B are cea mai mare concentrație la consumatorii cu

vârsta cuprinsă între 35 și 54 de ani, C îl plasează în perioada tinerilor de până la 34 de ani, cu un vârf maxim între 15 și 24 de ani. Și această caracterizare diferită a vârstei necesită deja două strategii lingvistice destul de diversificate la toate nivelurile, datorită ideologiei și culturii diferite care caracterizează cele două grupuri.

Principalele caracteristici de consum ale Grupului B sunt: consum de produse de îngrijire personală în conformitate cu și peste medie; achiziții normale de îmbrăcăminte (sub medie pentru blugi, peste medie pentru costume bărbătești); achiziții peste medie de cărți și fire de tricotat și vizite frecvente la supermarketuri și magazine universale; consum bun de alimente și băuturi și consum semnificativ mai mare de produse de uz casnic decât alte grupuri.

Caracteristicile de consum ale grupului C, pe de altă parte, sunt: consum peste medie de cosmetice personale, blugi, costume de baie și ochelari de soare; achizițiile de cărți, discuri și filme fotografice sunt proeminente; consumul de băuturi (suc de portocale, cola, bere și whisky) este selectiv și constant mai mare decât media; consumul de produse alimentare și alimente congelate este mediu; iar consumul de produse de curățenie pentru uz casnic este scăzut.

În concluzie, Grupul B are o caracterizare tradițională de bază, care se manifestă atât în opinii, cât și în comportament, dar există o deschidere către consum, în special acasă. Nu sunt consumatori strălucițți, dar cu siguranță sunt gospodine solide.

Grupa C, pe de altă parte, este dinamică în atitudinile și comportamentul său de consum, în special în ceea ce privește consumul tinerilor și extrovertiților.

([2]) Stilul H: Acasă și biserică, 5,5% *din eșantionul total, 1 milion 980 mii de persoane.*

Catolici practicanți, socializați în parohie, care încearcă să împace apărarea valorilor tradiționale și satisfacerea noilor nevoi socio-culturale într-un stil de viață sobru.

Caracteristici sociodemografice: *femei și bărbați, dar predominant femei (60%), de vârstă mijlocie și mai în vârstă, locuind în nord-est, sud și predominant în orașe mici; educație echilibrată, cu prevalența școlii primare; venituri medii-inferioare și venituri mici. Orientare politică: centristă.*

Accente bazate pe valori: *o prioritate marcată pentru valorile religioase și sociale, care afectează și familia, solidaritatea socială și munca; conștientizare democratică și cerințe de participare politică; valori sub medie ale egalității, atât nivelatoare, cât și anarhice, ale succesului utilitarist și hedonismului; o lipsă de înțelegere a permisivității sexuale și a emancipării feminine.*

Accente comportamentale: *practica religioasă intensă, socializarea primară și secundară centrată în jurul parohiei, participarea la activități care emană din aceasta sau sunt inspirate de etica creștină (angajament cultural și social în școală, în organizații , în cartier) sunt notele care caracterizează acest stil, echilibrat între tradiție și obiceiuri în schimbare.*

Mai ușor de exprimat în orașele mici, se întâlnește și în orașele mari, iar printre aceste centre demografice se manifestă declinurile variate ale autoconsumului (tipice unei familii de fermieri) și consumul indus de publicitate, tipic societății urbane și bogate. De aici și amestecul ciudat de tendințe pauperiste (acumulare de bunuri, haine rezistente, articole de toaletă ieftine, economii variate) și alte tendințe consumeriste.

Casa este întreținută meticulos. Copiilor li se acordă multă atenție, cu un ton protector și grijuliu. Bucătăria este opera imaginativă și simplă a mâinilor mamei.

Interesele culturale sunt destul de dezvoltate, dar obiceiurile de lectură sunt specifice și specializate. Revistele săptămânale sunt consumate mai frecvent decât ziarele cotidiene. Ascultarea radioului și a televiziunii este semnificativă.

Stil alimentar: *predominant gătit acasă (IV); uneori moderat (III)*

Stilul I: Contracultură, 9,2% *din eşantionul total, 3.312.000 de persoane.*

Stilul anemic, pre-rebel, al tinerilor politizaţi în general — studenţi, absolvenţi de liceu şi absolvenţi — adesea şomeri, dar nu săraci, consumatori critici şi utilizatori înrăiţi ai mass-media.

Caracteristici sociodemografice: *tineri de ambele sexe, cu vârste cuprinse între 18 şi 24 de ani, locuitori în oraşe mari şi în nord-est, elevi de liceu sau studenţi, şomeri, distribuţia veniturilor pe toate clasele sociale, orientare politică de stânga.*

Accente bazate pe valori: *o vastă diviziune între valori şi disvalori; permisivitatea sexuală, eliberarea femeilor, participarea politică şi toate presupunerile egalitare cu tentă anarhică şi libertară sunt de dorit. Valorile sacre (familia, religiozitatea, solidaritatea, munca), respectabilitatea şi succesul, - democraţia de partid şi spiritul civic sunt respinse categoric.*

Accentuări comportamentale: *tinerii din toate clasele sociale, care se simt nemulţumiţi de situaţiile lor personale şi politice, se exprimă prin acest stil de viaţă, a cărui tensiune profundă este respingerea statului, a instituţiilor şi a modelelor consolidate de viaţă civilă, dar care în practică este implementat într-o manieră promisorie.*

Interesele culturale, în special cele sociale şi politice, sunt evidente. Cititul pe aceste teme este extins, în special în ziarele cotidiene, săptămânale şi lunare. Participarea la evenimente culturale (dezbateri, conferinţe) este intensă, iar ascultarea radioului este frecventă, mai ales local. Datorită timpului liber amplu, consumul de muzică este semnificativ, alimentat de viaţa de grup, iar participarea la spectacole este frecventă. Călătoriile şi vacanţele sunt variate.

Atitudinea contraculturală şi urmărirea marginalizării sunt evidente în dezinteresul faţă de muncă, în special cea executivă, faţă de îmbrăcămintea informală şi neglijentă, conform unei convenţii recognoscibile, faţă de consumul contraproductiv şi în agresivitatea faţă de industrie, publicitate şi propuneri de brand. Apartenenţa la partide politice şi sindicate este scăzută, iar marginalizarea politică sau apatia sunt frecvente.

Stil alimentar: *prost (VI) sau neregulat (V)* (Calvi 1980, 186-187).

([3]) Cele mai înalte vârfuri de adeziune faţă de media populaţiei se regăsesc în următoarele valori: *familism, pauperism, autoritarism, fideism* şi *hărnicie;* cele mai scăzute în schimb sunt: *emanciparea feminină, permisivitatea, nivelarea, opulenţa, naturismul.*

Răspunsurile comportamentale peste medie includ: *Merg întotdeauna la biserică duminica, particip la iniţiativele parohiale, citesc o revistă pe săptămână, ne mâncăm singuri, mă uit la reclame în reviste şi citesc ştiri şi evenimente curente.* Răspunsurile sub medie includ: *Mănânc cu prietenii, evit să merg la supermarket, prefer să plătesc în rate, citesc romane poliţiste şi sunt în favoarea educaţiei timpurii.*

În concluzie, este un „acasă, o biserică şi un angajament social" public. Manageri, angajaţi, muncitori, fermieri, studenţi şi foarte, foarte multe gospodine: oameni evoluaţi catolic, care nu renunţă la tradiţie şi îmbrăţişează cele mai vii fermentaţii ale unei societăţi noi. Oameni cu o puternică capacitate de sacrificiu şi solidaritate, inspiraţi de principii religioase. Oameni în care se simte o dragoste puternică pentru familie, utilizarea banilor este controlată, iar participarea la organismele reprezentative ale şcolii, cartierului şi, bineînţeles, Bisericii este sinceră. (Vezi *Il Millimetro* 59 (1978), p. 86).

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

AUSTIN, J.L.

1975 *How to do things with words,* editat de JO Urmson • M. Sbisà, Londra: OUP (ed. a II-a) (tr. it. *Quando dire è fare,* a cura di M. Gentile e M. Sbisà, Torino: Marietti).

BOBROW, DG - COLLINS, A. (ed.)

1975 *Reprezentare şi înţelegere. Studii în ştiinţe cognitive,* New York: Academic Press.

BRUSATI, E.

1980 La metodologia ei principali dati della ricerca ISJ, în *Media Forum* 67, 25-33.

BURTON, D.

1980 *Dialog şi discurs. O abordare sociolingvistică a dramei moderne: dialog şi conversaţie naturală,*

Londra: Routledge și Kegan Paul.

CALVI, G.
1977 *Valorile și stilurile de viață ale italienilor,* Milano: ISEDI.
1980 *Clasa Fortăreață. Alegerile alegătorilor și responsabilitățile clasei politice din Italia,* Milano : Angeli.

CASTELFRANCHI, C. - PARISI, D.
1980 *Limbă, cunoştinţe, scopuri,* Bologna: Il Mulino.

CATHELAT, B.
1975 Les psychologies de la publicité, în *Vielfaure* 298-337.

CONTE, ME (editat de)
1977 *Lingvistică textuală,* Milano: Feltrinelli.

CORTI, M.
1973 Limbajul publicității, în BECCARIA, GL (ed.): *Limbaje sectoriale în Italia,* Milano: Bompiani, pp. 119-139.

CRISCI, MT (editat de)
1980 Editorii prezintă VISPI 1979. Lectură și consum, în *II milimetru* 66, 11-37.

Din SPARTI, A.
1975 *Limbajul publicitar. Analiza lingvistică a unui corpus american de publicitate la țigări* . Palermo: Circolo Semiologico Siciliano.
1976 Calculatorul, publicitate creativă?, în SIPRA 5 (1976), 109-116.
1979. „Figurile discursului figurativ între lingvistică și inteligența artificială. Observații preliminare asupra procesării automate a discursului figurativ", în GAMBARARA, D. - Lo PIPARO, F. - RUGGIERO, G. (eds.): *Limbi și formalizare. Lucrările Conferinței Internaționale, Catania, 17-19 septembrie 1976,* Roma: Bulzoni, pp. 631-641

DRESSLER, W.
1972 *Introducere în lingvistica textului,* Tübingen: Niemayer (trad. it. *Introducere în lingvistica textului,* editată de D. Poli, Roma 1974: Officina). *ngmsttca*

Eco, U.
1979 *Cititor în fabulă. Cooperare interpretativă în textele narative,* Milano: Bompiani. EHMER, HK
(Eds.)
1970 *Comunicare vizuală. Contribuții la critica industriei conștiinței,* Köln: Du Mont FABRIS, G.
1980 *II comportamentul consumatorului,* Milano: Angeli.
HALLIDAY, MAK
1973 *Explorări ale funcțiilor limbajului,* Londra: Arnold (retipărit în 1976).
1975 *Învățând cum să înțelegi: explorări în dezvoltarea limbajului,* Londra: Arnold.
1976 *Ternă și funcție în limbaj.* Lucrări selectate editate de GR Kress, Londra: OUP HARRÈ, R. (ed.)
1976 *Condamnări pe viață. Aspecte ale rolului social al limbajului,* Londra: Wiley & Sons.

HYMES, D.
1974 *Fundamente în sociolingvistică. O abordare etnografică,* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

LYONS, J.
1977 *Semantică,* Cambridge (Anglia): CUP

MANCINI, P.

1980 *II manifesto politico: per una semiologia del consenso,* Torino ERL

MARIMONDA, E.
1980 *Radiografia di 18 testate,* Milano: SSC & B.

MERONI, VM
1980 Zece ani de *cercetare media* în Italia: progrese și probleme actuale, în *Media Forum* 63, 7-12.

METZ, CH.
1977 Le perçu et le nommé, în *Etudes sémiotiques,* Paris: Klienksieck p. 129.163.

NOTH, W.
1975 *Semiotică: Eine Einführung mit Beispielen für Reklameanalyse,* Tübingen: Niemeyer.

PERELMAN, CH. - OLBRECHTS TYTECA, L.
1958 *Traité de Vargumentation. La nouvelle rhétorique,* Paris: PUF

ROMMETVEIT, R.
1974 *Despre structurile mesajelor,* Londra: Wiley & Sons.

SADOCK, J.M.
1974 *Pentru a descoperi o teorie lingvistică a actelor de vorbire,* New York: Academic Press.

SCENARII = AA.W., *Scenarii ale anilor '80,* Milano 1980: Forumul Media.

SEARLE, J.R.
1970 *Acte de vorbire - un eseu de filosofia limbajului,* Cambridge (Anglia): CUP (tr. it.) *Acte lingvistice,* editate de GR Cardona, Torino 1976: Boringhieri).

SIGNIFICAȚII = AA.W., *Significations de la publicité,* Liège 1974: Commission Art & Société Université de Liège.

SINCLAIR, J. Mc H. - COULTHARD, R. M.
1975 *Către o analiză a discursului. Engleza utilizată de profesori și elevi,* Londra: OUP *STRATEGIE* =

Manipulation strategies (preprinturi ale conferinței cu același nume), Roma 1980.

VECHI, M.
1980 Cum se utilizează psihografia în comunicarea publicitară, în *scenarii.*

VICTOROFF, D.
1970 *Psychosociologie de la publicité,* Paris: PUF

VIELFAURE, CL. (SUB conducerea lui)
1975 *La publicité de A à Z,* Paris: CEPL

FRANK PROSCHAN

VOCI DE PĂPĂNUȘI ȘI INTERLOCUTORI: EXPUNEREA ESENȚEI PĂPĂNUȘERIEI ȘI A VORBIRII (')

Păpușaria populară este un teren practic neexplorat de către cercetători, însă un teren de o frumusețe izbitoare și o fertilitate remarcabilă. Popoarele lumii au dezvoltat diverse soluții la problema păpușarului - o problemă a cărei natură însăși determină importanța singulară pe care păpușăria tradițională o poate avea pentru înțelegerea academică. Sarcina păpușarului este enunțată simplu: să prezinte și să reprezinte viața umană în toată multiformitatea sa și comunicarea umană în nenumăratele sale canale și forme. În calitate de cercetători confruntați cu aceeași responsabilitate, suntem încântați ca o mare parte din munca noastră să fie deja realizată pentru noi de către păpușarii tradiționali de-a lungul secolelor. Păpușaria populară demonstrează un lung proces de observare și analiză a activității umane, împreună cu experimentarea și inovația în portretizarea dramatică a acestei activități.

Printre formele de artă tradiționale, păpușăria este deosebit de capabilă să arate viața socială în ansamblu. Ca eveniment comunicativ multicanal, un spectacol de păpușărie poate prezenta percepția unui artist asupra a tot, de la kinezică la castă, de la lingvistică la râs. Păpușarul popular acționează ca semiotician popular, explorând, utilizând și adesea extinzând resursele comunicative oferite de comunitatea în care trăiește și performează. După ce am afirmat un potențial ambițios al păpușăriei de a ilumina multe aspecte ale vieții umane, vreau să explorez doar unul dintre sistemele sociale pe care le prezintă păpușăria: sistemul limbajului și vorbirii, acel sistem despre care se spune adesea că definește, de fapt, umanitatea. O examinare a ceea ce ni se pare inițial o curiozitate, utilizarea pe scară largă a unui instrument de modificare a vocii pentru a oferi vocile păpușilor, va demonstra că păpușarii tradiționali - acționează atât ca lingviști populari (pătrunzând în atributele esențiale ale producției și percepției vorbirii), cât și ca sociolingviști populari (apelând la toate resursele lingvistice ale societăților lor pentru a-și pune în scenă spectacolele). Această analiză va expune, la rândul ei, reflexiv, unele atribute esențiale ale păpușăriei în sine.

Distribuția modificatorilor vocali în păpușăria populară este consemnată în notițe scurte și incitante, răspândite în cadrul tratamentelor istorice și etnografice ale păpușăriei. În tradițiile europene, aceste notițe încep cu începutul secolului al XVII-lea. Ubeda (1912 [1608]:80-81) descrie marionetele din Sevilla care folosesc o *cerbotana* (lit. „trăgător de mazăre" sau „suflet"), iar Covarrubias remarcă utilizarea unui *pito* („fluier") de către păpușarii din Castilia, cu un interpret în fața scenei pentru a repeta replicile (1963 [1611]: 964). Varey (1957: 94-95) documentează practica în Catalonia de astăzi. Trecând la Italia, aflăm de la Saverio Quadrio că păpușarii Pulcinella din secolul al XVII-lea foloseau o *pivetta* (diminutiv de la *piva,* „fluier") pentru a recita poveștile, cu un păpușar care asigura toate vocile sau mai multe , fiecare cu o *pivetta* de dimensiuni diferite, furnizând vocile diferitelor personaje (în Speaight 1955:38).

Cele mai vechi dovezi din Anglia sunt ambigue: în *„ Târgul Bartolomeu" din 1614* al lui Ben Jonson , există o piesă de teatru cu păpuși în interiorul piesei, iar păpușile sunt descrise ca „nechezând" și „scârțâind" cu un „scârțâit înalt" (Jonson 1614:V:w.50-70). Însă scârțâitul păpușilor este interpretat publicului de Leatherhead, care repetă vers cu vers ceea ce spun păpușile, la fel ca interpretul descris de Covar Rubias pentru păpușile din Sevilla. Prin anii 1660, Punch sosise în Anglia, iar utilizarea sa a cuvântului „swazzle" sau „swotchel" (din germană „ schwassl *",* literal „conversație, pălăvrăgeală") era ferm stabilită (vezi Speaight 1955:90 și Mayhew 1861: V3:51-68). Baretti, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, urmărește numele Punchinello în italiană

> Pulcinella, care înseamnă găină-pui. Nu trebuie să vă spun că vocile găinilor sunt pițigăiate și nazale: și din acest motiv, precum și pentru că găinile sunt timide și neputincioase, compatrioții mei capricioși au dat numele de Pulcinella, sau Găină-Pui, acestui personaj comic... [Păpușarul] vorbește cu un fluier de tablă în gură, ceea ce îl face să emită acel tip de voce comică (în Byrom 1972: 69 și Speaight 1955: 172).

De asemenea, găsim acest instrument folosit de păpușarii din Franța secolului al XVIII-lea, unde în 1722, relatează abatele Cherier, lui Poli chinelle i se permitea de către cenzură să-și joace comediile numai dacă acestea erau interpretate cu *sifîlet-pratique* și includeau un „vecin sau asociat care îl interoghează prin întrebări și căruia Polichi nelle îi răspunde cu precizia sa lascivă obișnuită" (în Magnin 1862:156). În Germania, relatează Boehn (1932:311), modificatorul de voce era folosit pentru a oferi vocea Diavolului. În Rusia, Petruṣka vorbea și printr-un modificator de voce asemănător unui

fluier, un *pişcik.* Roman Jakobson își amintește de spectacolele păpușarilor itineranți ai lui Petruşka înainte de Primul Război Mondial. Pe măsură ce păpușarul se apropia de o curte din suburbiile Moscovei, de obicei însoțit de un muzician de orgă, fluierul îi anunța sosirea. În cadrul spectacolelor, vorbirea fluierată alterna cu vorbirea naturală, astfel încât Petruşka spunea ceva prin modificatorul de voce, apoi păpușarul sau orguistul repeta acel lucru cu voce vorbită (Jakobson pc).

Mai la est, aflăm de la Hafiz Baghban că păpușarii iranieni și afgani folosesc un *safir* , *wizwizak* sau *pustak* (1977:155), un instrument cu trestie ținut în gura păpușarului. Metin And notează, de asemenea, acest lucru și menționează utilizarea de către păpușarii turci *din Karagoz* a unui *nareke* de același fel (1979:107). În Pakistan și India, marionetele *kathputli din Rajasthan* folosesc un *boli* (lit. „vorbire") și angajează și un interpret/muzician. Păpușăria de mănușă *Aragouz* din Egipt folosește un modificator de voce numit *amana* prin care păpușarul vorbește, uneori pentru toate personajele și alteori doar pentru eroul Aragouz. Un muzician în afara cabinei de păpuși angajează păpușile într-un dialog. Sergei Obraztsov relatează că păpușarii de mână chinezi folosesc un modificator de voce (1961:21), iar On Kon Cho (1979:37) și Michael Malkin (1977:49) relatează că păpușarii coreeni vorbeau printr-o țeavă de bambus sau o trestie cu o voce pițigăiată.

În mai multe dintre marile tradiții teatrale de păpuși din Africa întâlnim aceeași practică. Darkowska-Nidzgorska și N'Diaye observă că păpușile Bamana din Mali vorbesc

> cu o voce răgușită și gâfâită, distorsiunea obținută grație unui mic kazoo, al cărui capăt este obstrucționat de o pânză de păianjen sau de o membrană luată din aripa unui liliac. Cuvintele marionetelor sunt astfel redate incomprehensibile și trebuie traduse spectatorilor, măsură cu măsură, de către un interpret, numit și purtător de cuvânt (1977).

Același instrument este folosit în păpușăria *ekong* a tribului Ibibio din Nigeria (Talbot 1923:77-78 și Messenger 1971 și 1973). La tribul Bornu din nordul Nigeriei, instrumentul ia forma a două plăci legate între ele; efectul este de a produce un „fluier strident, mult mai strident decât cel al artistului englez din Punch and Judy... Cuvintele păpușilor, fiind aproape imposibil de distins, sunt repetate de unul dintre asistenții care stăteau în preajmă" (Ellison 1935:89-91; vezi și Chesnais nd) ([3]).

Observăm anumite trăsături comune în aceste relatări. În primul rând, cu posibila excepție a *Karagdz-ului turcesc,* modificatorii de voce sunt folosiți exclusiv pentru păpușile tridimensionale și nu sunt raportați pentru păpușile de umbre. Aceștia se împart în trei grupuri: cei ținuți în spatele gurii (de obicei

două plăci dure legate între ele cu o panglică vibrantă între ele); cei ținuți în partea din față a gurii (acestea folosesc tot o lance vibrantă); și cei ținuți în afara gurii (acestea sunt kazoo-uri tubulare). În mod semnificativ, în multe dintre cazurile citate, modificatorii de voce sunt folosiți împreună cu un interpret sau interlocutor. Interlocutorul folosește adesea o formă particulară de dialog care implică repetarea, adesea sub formă de întrebări, a afirmațiilor distorsionate ale păpușii. În cazul în care un interlocutor nu este prezent, adesea păpușarii sunt cei care asigură această repetare interogativă, fie cu replici rostite de alte personaje păpușare cu voci normale, fie cu replici rostite de naratorul imaterial, nevăzut și anonim (păpușarul însuși).

Prin utilizarea modificatorului de voce, păpușarul poate urmări o inteligibilitate ușoară , o insondabilitate absolută sau un punct de mijloc. Scopul variază de la o tradiție la alta, de fapt, de la un moment la altul în cadrul unui spectacol. De exemplu , în [tradiția] *kathputli* , relatează Nazir Jairazbhoy (1980), vocea distorsionată este uneori folosită pentru a transmite indicii de la păpușar la muzician, care nu poate vedea ce se întâmplă pe scenă sau în culise. Aici se dorește secretul, iar modificatorul de voce este folosit ca dispozitiv de criptare, pentru a ascunde sensul de urechile publicului. Însuși numele instrumentului egiptean, *amana,* reflectă o dorință similară de secret, potrivit păpușarului *aragouz* Achmad Sharawi. Cuvântul « *amana* », literalmente o garanție sau o garanție, este folosit în conversație atunci când două persoane doresc să se refere, în prezența altor ascultători, la ceva (bani, o datorie, o chestiune de afaceri) fără ca ascultătorii să înțeleagă. Dacă păpușarul își pierde modificatorul vocal, explică Sharawi, el poate cere unui asistent „Dă-mi *amana mea* ”, adică „Dă-mi ce am între noi”, fără a dezvălui adevăratul nume al fluierului și fără a dezvălui secretul vocilor păpușilor ([4]). Cealaltă extremă a inteligibilității este ilustrată de performanțele „semnelor de dispoziție” sau vocalizărilor - râsete, suspine , suspine - care sunt impermeabile la interpretare, dar inconfundabile în sensul lor. Punctul de mijloc ambiguu este locul (terenul de joacă) al creativității artistice.

***

Trebuie să afirmăm, ca regulă generală, că utilizarea unui modificator de voce are ca rezultat, în mod necesar, o vorbire împiedicată, cu unele dificultăți inerente de înțelegere. În cel mai familiar caz, swazzle-ul păpușarului Punch (sau amana păpușarului egiptean *),* swazzle-ul înlocuiește

laringele în furnizarea „vocii” (adică a sursei de vibrații). În plus, necesitatea de a ține swazzle-ul lipit de palat reduce în mică măsură mobilitatea limbii, însă buzele și maxilarele nu își permit mișcarea. Boli-ul păpușarului *kathputli ,* în schimb, este ținut între dinții din față, imobilizând maxilarul și limitând oarecum mișcarea buzelor, lăsând în același timp laringele, palatul moale și limba să funcționeze liber. Acest lucru permite păpușarului să vorbească prin intermediul instrumentului , adăugând un bâzâit vocii sale normale. *Boli-ul* poate acționa, de asemenea, ca swazzle-ul, ca o sursă originală de vibrații. Cu toate acestea, o diferență importantă în acest ultim caz este că mecanismele articulatorii ale palatului și limbii sunt aplicate înainte de producerea „vocii” și sunt, în consecință, mai puțin eficiente (deși nu total ineficiente). În cele din urmă, kazoo-urile tubulare imobilizează maxilarele la fel ca *bolile,* dar sunt incapabile să genereze vibrații. Acestea bâzâie în concordanță cu vibrațiile produse de laringe, necesitând astfel ca păpușarul să vorbească prin intermediul instrumentului. Imobilizarea dinților și/sau a buzelor poate face ca anumite sunete să fie dificile: labialele și dentalele, în special cele sorde.

Dacă, așadar, presupunem că există unul sau altul dintre aceste impedimente care reduc repertoriul fonologic al vorbirii, care sunt celelalte resurse disponibile păpușarului pentru a crește inteligibilitatea vocii sale distorsionate? Acestea operează în trei domenii: cel al dialogului, cel al evenimentului comunicativ și cel al vorbirii în sine.

Dialog

Principalul ajutor pentru înțelegere este forma particulară de dialog pe care am observat-o. Frank Bellew, în 1866, a oferit o lecție amuzantă despre cum ar trebui structurat acest dialog:

> Întrucât vocea domnului Punch este, în cel mai bun caz, destul de răgușită, este necesar ca expozitorul să aibă în public un coleg sau un interpret care să cunoască piesa pe de rost și care, din practică, să poată înțelege ce spune domnul Punch mai bine decât publicul. Această persoană trebuie să repete după Punch orice spune acesta, doar pentru a nu-i răni sentimentele, trebuie să o facă sub formă de întrebări - de exemplu, să presupunem că domnul Punch spune: „O, am un copil atât de frumos!”. Expozitorul de afară trebuie să repete: „O, aveți un copil frumos, domnule Punch, nu-i așa? Unde este?” (Bellew 1866:46-47).

Edgar Bergen oferă aceleași instrucțiuni pentru dialogul ventrilocvial cu un

manechin, menționând că „Când aud repetarea distinctă a cuvintelor indistincte ale manechinului, ascultătorii tăi nu vor observa neclaritatea vorbirii păpușii” (1938?:74).

Această simplă repetiție nu este adesea evidentă din transcrierile publicate. Având în vedere că convențiile de interpretare sunt bine stabilite, o reprezentare grafică a fiecărei repetiții este inutilă. În reprezentațiile reale, repetițiile sunt mai frecvente decât ar indica scenariile. Tipul simplu este repetiția directă, ilustrată într-o reprezentație de Percy Press Jr.:

Judy: Ce vrei?
Punch: Un sărut!
Judy: Un sărut! Fete și băieți, să-i dau un sărut lui Punch? (Apăsați)
performanţă).

sau repetiție reformată ca remarcă interogativă:

Judy; Punch, ce să facem acum?

Lovitură O, hai să dansăm!

: Hai să dansăm? Bine, Punch... (Prezentare de presă).

Judv:

Repetiția oferă posibilitatea ca afirmațiile să fie interpretate greșit:

Lovitură O, ce frumusețe!

Judy: Scuze, Punch?

Lovitură Ce frumusețe!

Judy: O, «Ce frumusețe! Credeam că ai spus «Ce cap mare».

(Prezentare de presă).

sau reconstituite în mod intenționat:

Punch: Și cine a trimis după tine?

Agent: Am fost trimis după tine.

Punch: Nu vreau agent. Îmi pot rezolva singur treaba.
Fără agent de poliție, vă mulțumesc. Nu-l vreau pe agent.

Agent: Dar agentul te vrea. (Collier 1828)

Deși lipsesc dovezi concludente care ar demonstra că marionetele lui Ben Jonson au folosit un swazzle, piesa de teatru cu păpuși *a lui Bartholomew Fair* este o sursă bogată de dialoguri similare (care ar fi la fel de utile dacă marionetele ar vorbi cu voci distorsionate sau în falsetto, fără a folosi niciun instrument de modificare). De exemplu, acest dialog dintre marionete, interpretul lor Leatherhead și membrul publicului, Cokes:

Cap de piele: Amândoi sunt prostituați, domnule, asta e o simplă...

Pitia marionetă: Minți ca un ticălos.

Cap de piele: Mint ca un ticălos?

Pitia marionetă: Un proxenet și un escroc.

Cap de piele: Un proxenet și un escroc?
Zic eu, fie vorba între voi fie vorba, că amândoi aveți

Marioneta Minți din nou.

Cap de piele: Mint din nou?

Marioneta Iarăși ca un ticălos.

Cap de piele: Iar ca un ticălos?

Pitia marionetă: Și iar ești un proxenet.

Coca-Cola: Și iar ești proxenet, spune el.

Marioneta Și din nou o crustă.

Coca-Cola: Și iar o crustă, spune el.
Cap de piele:
Și spun din nou că amândoi sunteți din nou niște prostituați,
Și iarăși ai doar unul plictisitor. (Jonson V.IV.220-232).

Acest dialog de paisprezece ture constă, de fapt, din doar patru afirmații: *amândoi sunt prostituați, minți ca un ticălos, {ești} un proxenet și un escroc* și, *amândoi aveți doar unul, monotoni.*

În *„Bartholomew Fair”,* există interpreți la două niveluri: „ - Leatherhead” care interpretează pentru Cokes - publicul - și Cokes (surogatul publicului real pe scenă) care interpretează pentru publicul real. Vom avea ocazia să discutăm mai departe această circumstanță mai jos, dar practica mai comună este să existe un singur interpret sau, ca în cazul Percy Press, niciunul. Interpretul unic este reprezentat de muzicianul lui Petruşka, așa cum se întâmplă în descrierea lui Obraztsov a unui dialog între păpușarul Ivan Zaitsev și soția sa:

> Acum mi-am amintit că în timpul spectacolului din curți, instrumentistul cu vielă strecura din când în când întrebări și mi-am dat seama că acest lucru era necesar, deoarece nu era întotdeauna ușor să înțelegi ce spunea Petruşka cu vocea lui stridentă: întrebările ajutau la clarificarea sensului (Obraztsov 1950: 104-105).

Aceeași structură de afirmații distorsionate - repetiție interogativă se întâlnește în clovnerie la circ și în clovnerie la rodeo (Stoeltje pc). Alternativa utilizată de Percy Press este de a atribui repetițiile oricărei marionete care conversează cu Punch. Un dialog interiorizat similar este purtat de muzicienii folk americani care interpretează piese virtuoase la muzicuță în care muzicuța este făcută să vorbească (Licht 1979) și de conversațiile cântăreților de blues cu chitarele lor „vorbitoare”.

Mecanismul mental prin care funcționează această formă de dialog este capacitatea minunată a creierului uman pentru ceea ce Hugh Mehan și Houston Wood numesc „legarea retrospectivă a condițiilor ulterioare de cele antecedente [care este] o caracteristică fundamentală a raționamentului de bun simț ” (1975:123). Acest proces de reconstituire retrospectivă funcționează în percepția vorbirii nu numai la nivelul brut al frazelor sau propozițiilor, ca în aceste exemple, ci și la nivelul fonemelor, unde sensul pe care li-l dăm în percepție este alterabil pentru a acomoda informații mai noi. Ne întoarcem înapoi pentru a da sens la ceva ce inițial avea un alt sens sau

deloc. (Acesta este principiul de funcționare al unei clase de jocuri de cuvinte - cuvintele își schimbă înțelesurile pe măsură ce alte cuvinte le urmează.)

Eveniment comunicativ

Al doilea factor care contribuie la creșterea inteligibilității este natura spectacolului păpușaresc ca eveniment comunicativ multicanal. Interacțiunea față în față este locul unde se desfășoară vorbirea normală. Și păpușăria utilizează simultan canale vizuale și auditive. Aceste canale pot fi utilizate în mod complementar sau în scopuri contradictorii. Dacă păpușarul dorește, poate avea gestul păpușii și se poate comporta astfel încât să clarifice afirmațiile acesteia. Aceste gesturi pot face parte din sistemul de gesturi umane al culturii implicate. În alte cazuri, se poate folosi un sistem de gesturi specific păpușilor, dar dacă este suficient de cunoscut publicului, poate servi la dezambiguizarea discursului păpușii ([5]). Aspectul păpușilor, acțiunile și gesturile lor pot ajuta la clarificarea discursului lor distorsionat, în virtutea redundanței inerente a comunicării față în față. Dar, deși mesajul vizual și cel auditiv pot fi complementare, imaginea vizuală și repertoriul gestual sunt, de asemenea, reduse sau restricționate. Păpușa nu poartă niciodată toate semnele persoanei, animalului sau spiritului pe care îl reprezintă. Anumite semne sunt selectate pentru includere, iar altele sunt omise. Totuși, efectul canalului vizual și al canalului auditiv este mai mare decât suma lor. O altă convenție a multor tradiții teatrale operează și la nivelul evenimentului comunicativ. Actorilor și marionetelor li se acordă o mare libertate de a ne spune ce fac în acel moment, ca în cazul lui Punch care explică: «Cobor să aprind gazul...» (spectacol de presă). Discursul este înțeles deoarece descrie acțiuni vizibile publicului.

Discursul în sine

Totuși, trebuie să ne întrebăm în cele din urmă, cât sens putem percepe în afirmațiile distorsionate fără repetiția clarificatoare sau întărirea vizuală? În multe cazuri, vorbirea distorsionată funcționează în maniera surogatelor de vorbire, sistemele de tobe și fluier pe care Theodore Stern le descrie drept „sisteme de prescurtare”. Există o corespondență strânsă între contururile vorbirii naturale și contururile vorbirii păpușice, similară cu cea pe care Stern o observă pentru surogate de vorbire:

> Fiecare semn transmis prezintă o asemănare semnificativă cu un sunet corespunzător al mesajului de bază [limbaj natural]. Un sistem de prescurtare, deși păstrează unele asemănări fonice cu enunțul de bază, reprezintă doar o parte din calitățile sale fonemice... (1957:487).

Acești surogate de vorbire și modificatorii de voce din arta păpușăriei operează printr-un proces de reducere — anumite elemente ale semnului (vorbirii) sunt selectate pentru reprezentare, iar altele sunt eliminate. Această reducere fonologică are ca rezultat ambiguitate, care este învinsă în sistemele de tobă și fluier prin repetiție, circumlocuție sau parafrază. Am văzut că și arta păpușăriei folosește repetiția, însă chiar și aceasta poate să nu fie critică pentru inteligibilitatea vorbirii păpușărești. După cum au demonstrat lucrările recente ale semioticienilor care analizează și reevaluează surogate de vorbire, aceste sisteme de fluier și tobă nu se limitează, așa cum se credea odinioară, la limbajele tonale (Umiker 1974 și Sebeok și Umiker-Sebeok 1976). Se pare că există o flexibilitate în vorbirea umană pe care abia începem să o înțelegem foarte provizoriu. Elementul crucial în această flexibilitate este redundanța auditivă a vorbirii în sine, remarcată de Colin Cherry când scrie:

> Se pare că vorbirea normală conține mult mai multe indicii decât sunt abia necesare pentru a transmite un mesaj. Formează un sistem de semnalizare extrem de „redundant”... extraordinar de rezistent la distorsiuni și perturbații de multe feluri (Cherry 1966:165).

Deși datele experimentale care l-au condus pe Cherry la această concluzie nu reproduce exact situația vocilor păpușilor, păpușarii tradiționali s-au bazat timp de secole pe această redundanță și rezistență la distorsiune, cu mult înainte ca oamenii de știință să o descopere.

Evident, diversele mecanisme vocale și articulatorii (laringe, limbă, palat, dinți și buze) oferă împreună un surplus de semnificație . Împreună, ele permit o vorbire lipsită de ambiguitate; de fapt, în vorbirea normală, ele împing, în general, ambiguitatea din domeniul fonologic în domeniul semanticii, sintacticii și discursului.

Faptul că păpușarii din întreaga lume folosesc modificatori de voce îmi sugerează înțelegerea profundă a modului în care aceștia funcționează - adică, conștientizarea faptului că vorbirea în sine este redundantă și că reducerea

semnului și restricționarea semnalului sunt posibile fără a sacrifica inteligibilitatea; mai mult, că dialogul poate fi structurat, iar acțiunile și gesturile pot fi folosite pentru a clarifica și mai mult vorbirea distorsionată. Totuși, nimic din toate acestea nu este suficient pentru a explica de ce păpușarii trec prin atâtea dificultăți. Cunoașterea faptului că oamenii pot - merge cu succes pe mâini i-a convins pe foarte puțini să evite mersul pe picioare. Totuși, cine sunt acei puțini oameni care merg pe mâini? Artiștii, care utilizează mersul pe mâini în scopuri artistice, la fel cum păpușarii au încorporat vorbirea distorsionată ca resursă artistică în spectacolele lor. Ce scopuri impulsionează utilizarea acestor resurse artistice?

O serie de posibile motivații sunt la lucru, în grade diferite, în cadrul fiecărei tradiții. Am văzut deja câteva menționate: sunetul distinctiv al modificatorului vocal alertează publicul cu privire la sosirea păpușilor și la începutul spectacolului, de exemplu (Speaight 1955:38, Jakobson pc, Warner 1977:119, Jairazbhoy 1980). O alta a fost abia menționată mai sus, deși este cu siguranță extrem de importantă : vocea pițigăiată este în mod inerent amuzantă, în special pentru copii, care adesea constituie cea mai mare parte a publicului pentru tradițiile spectacolului care utilizează modificatori vocali. Este demn de remarcat faptul că aceste tradiții sunt în mare parte tradiții de bâlci, carnaval sau sate, al căror public include copii. Tradițiile păpușăriei, care își au sursele în divertismentele de la curte sau în literatura clasică, cum ar fi *wayang-ul indonezian* sau marionetele cavalerești siciliene și belgiene, în general nu utilizează modificatori vocali, deși sunt bogate în manipulare sociolingvistică.

Cea mai completă analiză a unei singure tradiții este munca lui Nazir Jairazbhoy cu marionetele cu sârmă *kathputly* din India și Pakistan. El identifică o serie de factori practici implicați: *bolii* pot fi folosiți pentru comunicarea „secretă" (transmiterea de indicii de la păpușar la muzician) sau pentru comunicarea între păpuși. Este folosit pentru imitarea animalelor precum potârnichile, cocoșii și caii sau pentru a imita râsul sau plânsul uman. Este folosit ca instrument muzical pentru a produce un efect heterofonic sau polifonic atunci când este combinat cu vocea și toba muzicianului în interludiile dintre viniete. În timpul acțiunii piesei, ciripitul modificatorului vocal poate fi folosit pentru a produce un sentiment abstract de entuziasm și activitate. După cum s-a menționat mai sus, bolii *servesc* drept marcă înregistrată pentru păpușarii *kathputli* , anunțându-și sosirea rivalului prin sunete înalte la care copiii sunt de așteptat să fie mai atenți decât adulții, ca atunci când copiii americani observă clopoțeii vânzătorului de înghețată, pe care adulții abia îi observă (Jairazbhoy 1980).

Modificatorii de voce pot marca și momentul în care anumite personaje

vorbesc . În Germania, doar Diavolul vorbea cu unul, în timp ce în Italia, mai mulți manipulatori foloseau *pivete cu înălțimi diferite,* „fie mai lungi, fie mai mici, fie mai deschise, fie mai închise, pentru a produce vocea corectă a personajului pe care îl interpretează..." (Quadrio în Speaight 1955:38). Petruşka și Punch au în comun caracteristica de a fi singurele personaje din piesele lor care utilizează modificatorul de voce, în timp ce celelalte marionete vorbesc normal - sau mai degrabă, fără distorsiuni instrumentale. Percy Press Jr. explică necesitatea vocii lui Punch în parte ca urmare a comportamentului său și a identității sale de șarlatan sau antierou. Punch atacă autoritatea și încalcă standardele de comportament civil, făcând lucruri care sunt „mai mărețe decât viața":

> Există o singură poveste cu Punch și Judy, despre cum Punch își bate soția, copilul, polițistul și îl alungă pe călău. Există o singură poveste, dar este o poveste controversată. Dar faptul că el are vocea, în opinia mea, elimină cruzimea din poveste. (Interviu de presă)

Achmad Sharawi explică, de asemenea, vocea distorsionată ca fiind crucială pentru stabilirea caracterului distinctiv al lui Aragouz:

> Fără *amana,* Aragouzul *nu ar fi* Aragouz. Devine ca oricare altă persoană care spune: «Ce mai faci?», «Bună dimineața?». El este Aragouz doar datorită acestei voci distorsionate. (Interviu Sharawi)

Trebuie să menționez că, deși vorbirea prin modificatorul de voce nu este extrem de dificilă, este mult mai greu să ții instrumentul la locul lui în gură și să vorbești cu o voce normală, așa cum este necesar atunci când păpușarul (ale cărui mâini sunt, desigur, ocupate cu păpușile) are două păpuși care se angajează într-un dialog, alternând replici distorsionate și nedistorsionate. Virtuosul păpușar egiptean, Achmad Sharawi, a alternat cu abilitate între vocea pițigăiată a lui Aragouz (ca Punch, o figură șmecheră) și vocile normale ale celorlalte personaje. Cu toate acestea, alte relatări despre tradiția Aragouz (și propriile comentarii ale lui Sharawi într-un interviu) susțin că toate păpușile aveau voci pițigăiate și doar muzicianul din afara cabinei vorbea cu o voce normală (Farghaly pc). Această ultimă practică caracterizează spectacolele catalane, toate păpușile vorbind pițigăiat (Varey 1957:94-5).

În acest sens, o comparație importantă cu unele tradiții care nu folosesc modificatori de voce ne amintește de problema păpușarului în a-și face vocea unică să servească pentru mai multe personaje. Percy Press Jr. are două voci: scârțâitul lui Punch și vocea naturală a lui Press, care servește pentru Judy, Joey Clovnul, agentul de poliție, Jack Ketch spânzurătorul și celelalte personaje. Cu

siguranță, alți Punchmen i-ar putea da lui Judy o voce de falsetto sau negrului Jerry un accent distinct, dar Press nu. Achmad Sharawi are scârțâitul lui Aragouz, vocea soției sale, Nefisa, fiind vizibil mai înaltă și mai blândă (cu excepția cazurilor când este furioasă) decât personajele masculine. În tradiția siciliană, unde nu se folosește niciun modificator instrumental, de obicei un bărbat preia toate rolurile masculine, iar o femeie interpretează rolurile feminine, totuși, aici, ca și în cazul lui Sharawi, se face de obicei un efort pentru a oferi voci cu sonorități variate. Papa Michael Manteo își acoperă gura cu mâna și vorbește răgușit în semn de voce pentru uriaș, în timp ce eroii Orlando și Riccardo au voci și stiluri de vorbire distincte. Maestrul suprem al acestei multivocalități, pe care îl cunosc, este Adrien Dufour din Liège, Belgia, care are personaje blânde și îndrăznețe, femei care vorbesc în falsetto și eroi care *cântă la basso prof undo* , tineri cavaleri inocenți și regi experimentați, toți distingându-se prin stilurile lor de vorbire și vocile caracteristice. Există, de asemenea, Orson, copilul crescut de urși, care vorbește doar mormăind, și sarazinul capturat care vorbește cu o bâlbâială îngrozită. Voi reveni mai jos la aceste tradiții, deoarece implică manipulare lexicală și dialectală - aici mă preocupă doar stilurile de vorbire stereotipe (un aspect al limbajului și al vorbirii încă neglijat în mare parte de lingviști și sociolingviști) și de relația adesea problematică dintre stilurile stereotipe și stilurile de vorbire reale la care se referă. Deși la nivel popular recunoaștem și producem constant stiluri de vorbire stereotipe, la nivel academic suntem în cea mai mare parte inarticulați.

În acest sens, este deosebit de important să reamintim că păpușăria se învecinează și se suprapune cu alte tradiții de reprezentare a obiectelor: artefacte fizice utilizate în spectacole narative și dramatice, cum ar fi picturile pe suluri, spectacolele peepshow, măștile și sculpturile narate. Aceste diverse tradiții variază de la forme narative pure la forme de dialog pur și includ fiecare mod și mijloc imaginabil de prezentare a cuvintelor unui personaj în discursul altuia - un narator sau un alt personaj. Această problemă a vorbirii raportate în spectacolele narative și dramatice este un subiect mai amplu decât poate fi abordat aici, dar trebuie să subliniez câteva dintre implicațiile sale imediate ([6]).

Când narațiunea trece de la a ne spune ce *fac personajele* la ceea ce *spun,* apar posibilități infinite de atitudine, intonație și interpretare. Bakhtin, Volosinov și Uspensky elucidează unele dintre aceste posibilități așa cum sunt realizate în literatura scrisă, în special în roman (Bakhtin 1973, Volosinov 1973, Uspensky 1973), dar literatura orală nu a primit o analiză atât de amplă până acum. Putem, totuși, să le reproducem primii pași. Observând că „Limbajul este viu doar în interacțiunea dialogică a celor care îl folosesc... -

Întreaga viață a limbajului, indiferent în ce domeniu este folosit... este pătrunsă de relații dialogice" (1973:151), Bakhtin explică faptul că dialogul nostru practic de zi cu zi este plin de cuvintele altor oameni și că, adesea, folosirea cuvintelor altcuiva este ironică sau ambiguă. El îl citează pe Leo Spitzer, care notează:

> Când reproducem în vorbirea noastră o mică parte din enunțurile interlocutorului nostru, deja prin schimbarea vorbitorilor se produce inevitabil o schimbare de ton: *pe buzele noastre cuvintele «celuilalt» ne sună întotdeauna străine și au foarte adesea o intonație de ridicol, exagerare sau batjocură...* (Spitzer 1922:175-6).

În genurile narațiunii conversaționale (glume, anecdote și memorii , printre altele), cuvintele altcuiva oferă un rezervor bogat pentru exploatarea umoristică. Aici, și în special în genurile narative mai elaborate, cum ar fi basmele și miturile, există moduri și registre de vorbire convențional stilizate pe care le putem folosi (așa cum Adrien Dufour are un repertoriu de stiluri de vorbire) pentru efecte umoristice sau de altă natură. Astfel, atunci când povestim despre Goldilocks, luăm în considerare patru voci distincte pe lângă vocea naratorului: Goldilocks, Tata Ursuleț, Mama Ursuleț și Puiul Ursuleț. Este important de menționat că, în cea mai mare parte, nu cuvintele celor trei urși se schimbă. Mai degrabă, stilul lor se schimbă și produce schimbările de semnificație, sens și importanță. De la aceste moduri de vorbire stilizate la formele descrise pentru povestirile mitologice de către Sapir, unde

> În mitologia americană, anumite ființe sunt predispuse să fie caracterizate în mod clar prin particularități de vorbire. Utilizarea jocului consonantic sau a unor figuri similare în astfel de cazuri pare să aibă întotdeauna un efect hotărât umoristic (1915:186).

Aici, stilul pătrunde până la nivelul fonemic, în timp ce în Goldilocks se situează în domeniul suprasegmental (ton, înălțime, pauze). Aceste particularități ale vorbirii fie reproduc defecte și impedimente organice ale vorbirii (Spair 1915:189), fie sunt:

> imitarea vorbirii străinilor, în special a celor care vorbesc un dialect suficient de diferit de dialectul de origine pentru a fi amuzant sau impresionant, dar nu atât de diferit încât să fie ininteligibil și, prin urmare, lipsit de interes (Sapir 1915:192).

Imitația aici nu este lexicală, ci morfofonemică, adică vorbirea cu accent străin

în loc să rostească cuvinte străine.

De asemenea, este doar un mic pas de la vorbirea distorsionată descrisă de Sapir (imitația defectelor de vorbire) la vorbirea distorsionată produsă de modificatorii de voce în păpuși. Interesant este că exemplele pe care le oferă de figuri mitologice care vorbesc cu defecte includ mai multe figuri șmecherești, cum ar fi călugărița boșimană și nurca kwakiutl (amintiți-vă de Punch, Petrushka și Aragouz).

Observațiile lui Sapir se referă la formele narative, iar în formele de păpușărie discutate aici, dialogul a înlocuit în mare măsură narațiunea, cu două calificări. În primul rând, muzicianul/interlocutorul poate oferi într-o oarecare măsură narațiunea (cel mai important în cazul păpușilor *kathputli*), care poate implica și „traducerea" sau „interpretarea " cuvintelor distorsionate ale păpușarului. Și în al doilea rând, așa cum am menționat mai sus, în dramă acordăm personajelor o licență specială de a ne spune ce fac - narațiunea aici este încorporată în dialog, mai degrabă decât în cazul mai frecvent al dialogului încorporat în narațiune. În orice caz, trebuie să recunoaștem continuități (funcționale și formale, dacă nu evolutive sau istorice) în modurile în care prezintă discursul altcuiva, între formele narative, pe de o parte, și formele dramatice, unde fundamentul dialogic al limbajului viu se manifestă pe scenă.

Revenind la miturile lui Sapir (și, de exemplu, la glumele dialectale), o - altă figură umoristică caracteristică narațiunii este utilizarea accentelor străine și a vorbirii străinilor. Un exemplu excelent al modului în care păpușăria - folosește astfel de figuri este un fragment dintr-o reprezentație de Petruška , unde păpușarul exploatează în mod productiv convenția repetiției (Berkov 1953:118):

Petruška, (către un German:	Bun zhur.	Bună ziua.
(se înclină în		
Petruška:	Otchego pe molchit?	De ce tace?
Muzician:	Eto nemets.	El este german
Petruška:	Nemets! Deich, chert de Tebia Pobral! Da, da! siuda popal?	Un german! German, la tu! Cum ai ajuns Aici?
German:	AAA	Eu... eu... eu.../sau/ Da...

		Da...
Petruṣka:	Ty da ia, nas s toboi doi... Da, nu, nu	Tu și eu, suntem doi... Mai bine vorbești
	schi.	limbaj lav, nu al unei unul.
German:	Va-as?	Ce-i așa?/sau/Tu-u?

la jocul de cuvinte al lui Petruṣka. Bâlbâielile lui

«Da, da, da»	Da, da, da	/ia, ia, AAA
fiind «Eu, eu, eu»	fl, fl, fl	/ia, ia, ia/

Și întrebarea lui nedumerită

«Ce-asta?»	Wa-as?	/ va-as/

este transformată de Petruṣka

în «Soda»	KBSC	/cvas/

care rimează apoi cu «noi» Hac /nas/ și «voi» Bac /vas/. Petrushka, vorbind prin modificatorul vocal, valorifică situația multilingvă pentru a-i reaminti din nou publicului său de procesul continuu și cumulativ de creare de sens intersubiectiv care caracterizează dialogul și pe care l-am menționat mai sus în fragmentele din Punch și Judy. La prima rostire sau întâlnire a unui cuvânt, este posibil să-i atașăm un sens provizoriu, un sens care este supus reinterpretării sau negocierii de către celălalt partener din dialog.

Reprezentarea străinilor în păpușărie este frecventă și nu se limitează la acele tradiții care folosesc modificatori de voce. Un alt aspect al utilizării personajelor străine și a vorbirii străine este însă deosebit de relevant pentru aceste tradiții. Am menționat mai sus că aceste genuri sunt, în general, forme

În cercarea	germanului de a comunica în	prop limba îl supune riu

Petrushka:

Kva-as? Kakoi tut kvas? Poshel von ot nas, my ne hotim znat' vas. Muzy-kant! Nemets ushel kvas pit'.	Soda - pop? What soda - pop? Go away from us, we don't want to see you anymore. Musician! The German went to drink sodapop.

de bâlci, carnaval sau sate. Semnificativ aici este faptul că, de asemenea, în mare parte sunt sau au fost tradiții itinerante interpretate de păpușari itineranți și adesea în zone și ere de multilingvism. Cazul european este cel mai ilustrativ: primii Punchmen din Anglia au fost italieni, ai căror compatrioți l-au dus și pe Polichinelle în Franța. Călătoria nu a fost cu siguranță doar într-o singură direcție, astfel încât păpușarii englezi au călătorit și pe continent.

Metin And relatează migrația păpușarilor iudeo-hispanici în Turcia (1979:107,112). *Skomorokhii* ruși care au interpretat-o pe Petrushka au locuit din Germania și Italia până în Asia Centrală (Zguta 1978:111), iar păpușii - *kathputli* într-un an puteau locui din Multan până în Sind, Punjab și Provincia Frontierei de Nord-Vest din Pakistan; în India, de la Udaipur la Delhi (Jairazbhoy pc). Păpușăria era unul dintre numeroasele genuri care constituiau un complex de divertisment care includea acrobați; jongleri ; muzicieni; urși, maimuțe și câini dresați; dentiști; chirurgi; magicieni; și alții. Acest complex de divertisment paneurasiatic (și nord-african) s-a spulberat în Occident odată cu schimbările sociale din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, deși mai la est, în Asia de Sud și de Sud-Vest, continuă până în zilele noastre. Mediul său este frecvent multilingv, interpreții săi fiind universal itineranți (vezi Bakhtin 1968; Burke 1978; Bosworth 1976; Salgado 1977; Baghban 1977; Beeman 1980; și Zguta 1978). Implicația acestei itinerante și multilingvism pentru discuția noastră despre modificatorii de voce este următoarea: dacă un păpușar în vizită nu poate vorbi bine limba publicului său sau dacă o vorbește doar cu un accent puternic sau dacă publicul său include vorbitori ai mai multor limbi, pot rezulta două lucruri. În primul rând, publicul se confruntă imediat cu ceea ce pentru el este un limbaj distorsionat (chiar și fără instrumentul de modificare a vocii) și, prin urmare, este forțat să se confrunte cu varietatea înnăscută a limbajului uman - un punct la care voi reveni mai jos. În al doilea rând, în acest caz, vorbirea distorsionată instrumental ar putea servi drept *lingua franca,* parțial înțeleasă de majoritatea, pe deplin înțeleasă de nimeni.

Există o altă modalitate foarte productivă de a lua în considerare modificatorii de voce ai păpușilor, o cale indicată de Percy Press Jr. atunci când ne spune că „swazzle" elimină cruzimea din Punch. Modificatorii de voce oferă un exemplu perfect de dispozitiv de încadrare metacomunicativă, spunându-ne în afirmația clasică a lui Bateson: „Aceste acțiuni, în care ne implicăm acum, nu denotă ceea ce ar fi denotat de acele acțiuni pe care le denotă aceste acțiuni" (1955:41), adică „Aceasta este o joacă". Vorbirea modificată funcționează ca metacomunicare, marcând cadrul performativ în care se desfășoară jocul păpușilor și spunându-i publicului să interpreteze acțiunea ca artă, mai degrabă decât ca realitate ([7]). Această explicație contribuie în mare măsură la explicarea omniprezenței modificatorilor de voce, dar cred că îi subestimează atât pe

modificatorii de voce, cât și pe păpușarii care îi folosesc. Aceasta nu sugerează o deficiență în ideea de încadrare a performanței, ci mai degrabă recunoaște că este tentant și mult prea ușor să ne gândim la un cadru ca la ceva static și stabil. Bateson identifică un al doilea aspect al încadrării metacomunicative, ce-i drept de o complexitate mai mare: pe lângă „asta e o joacă", avem întrebarea „Este aceasta o joacă?". Aceasta din urmă este mult mai importantă în explicarea - vocilor de păpuși decât prima, deoarece ne împiedică să adoptăm o perspectivă statică și ne obligă analiza să țină cont de dinamismul și vitalitatea lor.

Pentru a încerca o astfel de analiză, să ne uităm din nou la interlocutor , care stă în fața scenei păpușilor și angajează păpușile în conversație. Și interlocutorul poate fi considerat un instrument de încadrare pentru a marca domeniul special al păpușilor. Totuși, aș susține că există o diferență enormă între un cadru precum cadrul fizic al scenei păpușilor - prosceniul sau cortinele sau... și interlocutor. Este ușor să privim dincolo de prosceniu ,

---

să uităm că există, în timp ce suntem absorbiți de acțiunea de pe scenă. Putem acorda atenție acțiunii încadrate, lumii păpușilor de pe scenă și să ignorăm complet așa-numita lume reală care o înconjoară. Totuși, cât de dificil este să ignorăm interlocutorul! Și de ce? Deoarece interlocutorul nu se limitează la a stabili un cadru static, ci îl pătrunde constant, când angajându-se în dialog cu cățeii , când angajându-se în dialog cu publicul, când afirmând sistemul semiotic al comunicării umane, când evidențiind sistemul semiotic al comunicării păpușilor. În drama live suntem familiarizați cu astfel de intermediari care pătrund constant cadrul spectacolului: corul grec, naratorul de pe scenă, prologul și epilogul, Prezentatorii și Expozitorii ([8]). Sarcina lor este oarecum mai simplă, prin faptul că sunt intermediari între actorii umani și membrii publicului uman, totuși, la fel ca interlocutorii păpușilor, ei operează prin ruperea cadrului spectacolului. Ei contribuie la amplificarea iluziei care se desfășoară pe scenă, părând că o subminează - ei creează cadrul prin ruperea lui. Între timp, ele ne amintesc de alte cadre, precum cea care îi învăluie pe actori și public — aici nu este la lucru iluzie, ci coluziune ([9]).

Ceea ce păpușarii tradiționali au recunoscut cu mult timp în urmă este că tărâmul iluziei pe care îl creează, lumea din cadru, poate exista doar atâta timp cât nu devine *prea* real, doar atâta timp cât este percepută constant în termeni de alte realități și alte iluzii. Păpușarii *Bunraku* din Japonia oferă cel mai bun exemplu al acestei recunoașteri. Păpușarii sunt realiști, uneori surprinzător de reali. Păpușarii cu suficientă ingeniozitate pentru a dezvolta astfel de păpușarii realiste le-ar fi putut cu siguranță dezvolta astfel încât operatorii să fie complet

ascunși, totuși, atunci când vedem păpușarii *bunraku* în spectacol, acestea sunt întotdeauna umbrite de manipulatorii lor învelite. (Istoria păpușilor japonezi este istoria îndepărtării perdelelor care odinioară ascundeau operatorii și naratorul.) Percepându-le, ca membri ai publicului, oscilăm constant între a vedea doar cățeii și a-i vedea juxtapuși cu ființe umane vii. Dacă nu i-am vedea pe oameni, cât de înfricoșător ar putea fi! Interlocutorii, la fel ca ceilalți intermediari ai dramei live, oferă un contrast constant cu acțiunea scenică a marionetelor sau actorilor. Percepția noastră asupra lor oscilează între a percepe figurile scenice ca iluzii și a le percepe ca fiind reale. A le percepe pe una excluzând-o pe cealaltă ar duce la distrugerea spectacolului - în cazul atacului lui Don Quijote asupra scenei marionetelor sau al chemării departamentului de poliție din New York pentru a interveni într-un spectacol al familiei Manteo pentru a salva viața unuia dintre cavalerii sicilieni aproape în mărime naturală.

Această idee de percepție care oscilează între iluzie și realitate, între semn și semnificat, este deosebit de utilă deoarece cuprinde și ceea ce poate părea a fi explicații contrare ale acelorași procese sau practici. Vocile păpușilor sunt uneori explicate, chiar de același analist, în termeni opuși: sunt voci mici care corespund dimensiunii diminutive a păpușilor (adică, pentru a întări impresia vizuală), dar sunt și capabile să producă un efect umoristic prin virtutea incongruenței lor. Dacă păpușile ar vorbi cu voci umane normale , sugerează analiștii, disparitatea și disjuncția ar ruina iluzia. Dar dacă păpușile vorbesc cu voci distorsionate, sugerează și analiștii, acestea sunt eficiente prin opoziție cu vorbirea umană. Adevărul este că ambele sunt corecte. Pe măsură ce percepem o reprezentație păpușică, pe măsură ce se desfășoară în timp, vedem uneori la lucru un sistem semiotic intern consistent, care se consolidează reciproc. Păpușile puteau vorbi doar în scârțâituri; este ceea ce Speaight numește dreptul lor din naștere și tonul lor ancestral (1955:173-4, 213). Totuși, obiectele din lemn sau lut, piele sau pânză nu pot vorbi în propria lor limbă - ele pot vorbi doar în limbajul uman, dar în limbajul uman distorsionat într-un fel. Uneori nu vedem un sistem semiotic consistent, care se consolidează, ci interacțiunea a două sisteme distincte, dar înrudite, cel al marionetelor și cel al oamenilor.

> Aceste sisteme comunicative distincte pot fi cu greu ignorate atunci când interlocutorul uman stă lângă o marionetă. Diferențele de scară și aspect amplifică diferențele dintre limbi. Cu siguranță, sistemele vizuale se ciocnesc, însă interacțiunea verbală dintre marionetă și interlocutor - permite, de asemenea, ciocnirea celor două sisteme de limbaj, și unde ar fi

mai bine decât în dialog? Interlocutorul acționează ca surogat pentru public, oferind latura umană a dialogului, în timp ce marioneta răspunde cu propriile cuvinte. Sensul și sensul sunt negociate continuu de cei doi, schimbându-se constant și fiind mereu ezitanți. Din nou, observațiile lui Bakhtin asupra dialogului în conversație sunt importante aici. Mai ales în dialog, observă el,

> Un vorbitor repetă foarte des cuvânt cu cuvânt o afirmație a unui alt vorbitor, investind-o cu o nouă evaluare și accentuând-o în felul său... repetarea afirmației altei persoane sub forma unei întrebări duce la o coliziune a două interpretări într-un singur cuvânt: nu doar punem o întrebare, ci problematizăm afirmația altei persoane (1973/1963/: 161).

După cum am menționat mai sus, repetițiile frecvent folosite în dialogul cu păpuși pot avea efectul de a clarifica discursul indistinctiv care le-a precedat. În schimb, însă, convenția repetiției poate fi exploatată în scopul opus, pentru a „problematiza afirmația altei persoane". Cuvintele unui vorbitor pot fi interpretate greșit de către respondentul său , așa cum este exemplificat strălucit în acest fragment dintr-o piesă de Petruṣka (Vsevolodskii-Gerngross 1959:126-7):

> După ce i-a dat medicamentele lui Petruṣka, doctorul îi cere onorariul. Petruṣka: O școală? Și cât?

Doctor:	Trei ruble.	Trei ruble.
Petruşka:	V. Trei monede	Trei copeici.
Doctor:	Prost!	Prost!
Petruşka:	În ce cancer?	Ce raci?
Doctor:	Nu un prost, doar un idiot.	Nu un rac, ci un cap de bloc.
Petruşka:	Da, da, Ivan, Ivan.	Da, da, Ivan, Ivan.
Doctor:	Bine ați venit în vizită.	Fă-mi o vizită.
Petruşka:	V. Sașlos	Doar un minut.
Doctor:	Musykant, și pe ne net?	Muzician, înșeală? eu?
Muzician:	Plasă, plasă.	Nu, nu.

Dar Petruşka reapare cu un baston și numără onorariul doctorului cu un băț.

Muzician:	Ce înseamnă asta? / Ce	Ce-ai făcut?
Petruşka:	emu zaplat.	L-am plătit.
Muzician:	Sunt aici pentru tine. /	Dar l-ai omorât.
Petruşka:	Kupil.	Cumpărat.
Muzician:	Nu l-am crezut... L-am mers...	Necumpărat... ucis... El a murit...
Petruşka:	Ce? Să gătesc?	Ce? Un bucătar?
Muzician:	v. Asupra decedatului.	El este un om mort.
Petruşka:	Colonel, Înaltul ko... vysoko... ne peres-kochish'.	Colonel, Onorată atât de sus încât nu vei trece peste
Muzician:	Trebuie să-l îngropăm.	Ar trebui să-l îngropăm.
Petruşka:	Ce?	Ce? Să fiarbă?

Aici, Petruşka interpretează greșit mai întâi cuvintele Doctorului păpușar, apoi cuvintele Muzicianului uman. Deși participarea interlocutorului uman la dialog scoate în evidență discrepanța dintre cele două sisteme de vorbire păpușară și vorbire umană, același efect poate fi obținut atunci când personajele păpușare „directe” îl implică în dialog pe eroul „distorsionat” . Revenind la interpretarea lui Percy Press Jr. din Punch și Judy, vedem o rutină magistrală de acest tip:

Jack Ketch, Spânzurătorul: Punch, bagă-ți capul în... așa... în buclă...

Lovitură:	În supă?
Jack:	Nu în supă!
Copil:	În buclă! ([IO])
Jack:	Exact, în buclă.
Lovitură:	Supă!
Jack:	Nu supă!... Atunci vreau să spuneți: « Doamnelor și domnilor ... »
Lovitură:	Doamne și douăzeci de bărbați...
Jack:	Nu «doamne și douăzeci de bărbați». Vreau să spuneți: «Doamnelor și domnilor, am fost un om rău...»
Lovitură:	Vreau niște pâine și gem...
Jack:	Nu tu «vrei niște pâine cu gem» — «am fost un om rău și legea m-a găsit vinovat...»
Lovitură:	Și podeaua e al naibii de murdară...
Jack:	Nu «podea e foarte murdară» — «legea m-a găsit vinovat și trebuie să atârn de gât până voi fi mort, mort, mort»
Lovitură:	Pâine, pâine, pâine.

Atrăgând atenția asupra ambiguității vorbirii (păpușar sau uman), păpușarul atinge din nou același scop ca și interlocutorul : munca publicului este sporită, povara sa interpretativă este mărită, pe măsură ce rolul său creativ se extinde.

Această teorie a percepției care oscilează între realitate și iluzie , între sistemele semiotice distincte ale păpușăriei și umanității, este inspirată în mare parte din teoriile estetice dezvoltate de semioticienii Școlii de la Praga în prima jumătate a acestui secol (”). Scrierile timpurii ale lui Otakar Zich despre teatru și păpușărie au evidențiat natura semiotică a teatrului și tensiunea dintre realitate și iluzie, dar nu a reușit să înțeleagă natura mereu schimbătoare a percepției. Astfel, pentru el, «putem percepe păpușile fie ca ființe vii, fie ca păpuși nevii... le putem percepe simultan doar într-un singur mod... (1923:8)». Mukarovsky, elaborând o teorie a esteticii, povestește a doi membri ai unui public de teatru, unul dintre ei a văzut drama întotdeauna ca și cum ar fi real, iar celălalt, care insista că îl vedea întotdeauna ca pe o fantezie, totuși care, în zborurile sale de fantezie în timpul percepției acțiunii scenice, a fost dus și, pentru o clipă, a perceput-o ca fiind reală. Pentru Mukarovsky, această anecdotă a servit pentru a ilustra percepția oscilantă și pentru a susține argumentul său pentru intenționalitate și neintenționalitate ca principii generale ale artei și esteticii (1943). În ceea ce privește păpușăria și

teatrul popular, dezvoltarea unei teorii semiotice a fost principala preocupare a lui Petr Bogatyrev, ale cărui analize ale vocilor păpușilor și ale interacțiunii dintre actorii umani și cei păpușari le sunt îndatorat.

Vocile distinct distorsionate produse de modificatorii de voce au servit aici ca exemplu de sistem de vorbire distinct de cel al păpușilor, în contrast cu sistemul de vorbire normală. Au fost discutate și alte exemple de stiluri distincte de vorbire ale păpușilor, împreună cu utilizarea vorbirii distorsionate în unele tradiții narative. Alte exemple ar putea fi ușor furnizate de tradiții de teatru popular în care personaje mascate sau naratori/interlocutori/ghicitori liminali vorbesc cu voci distorsionate care sunt apoi interpretate publicului, cum ar fi piesele lui Mummer, pentru a oferi doar una dintre ele. În fiecare dintre aceste cazuri, distorsiunea care este la lucru operează la nivel fonologic sau la nivelul stilului de vorbire sau al semanticii; nu am discutat până acum despre distorsiunea lexicală sau sintactică.

Dacă, așa cum sugerez, vocile păpușilor sunt un aspect esențial al păpușicării și dacă publicul unui spectacol de păpuși trebuie să fie constrâns spre o percepție oscilantă a acelui spectacol și dacă, în cele din urmă, afirm că păpușicul este preocupat în special de evidențierea naturii dialogice a oricărei vorbiri și a oricărei înțelegeri, atunci trebuie să existe o modalitate de a explica numeroasele tradiții păpușice care nu folosesc un modificator de voce instrumental. Ce alte mijloace există pentru ca păpușii să dezvolte un sistem distinct în care păpușile lor pot vorbi și care se poate ciocni cu vorbirea și limbajul normal pentru a provoca percepțiile publicului? Ceea ce găsim, oriunde ne uităm, este o gamă enormă de distorsiuni creative. În păpușicul sicilian, poate fi la fel de simplu ca schimbarea registrelor din italiană în sicilian și înapoi pentru ticăloși și eroi. Sau poate implica o sintaxă alterată. Boga tyrev notează:

> Această aspirație de a crea o declamație teatrală specială, diferită de vorbirea colocvială, o găsim la vechii păpușari cehi. Păpușarii din vechime, care transmiteau limbajul eroilor din clasa superioară — cavaleri etc. — denaturau și limbajul colocvial comun, făceau intenționat greșeli gramaticale , în timp ce păpușile care înfățișau țărani vorbeau corect ceha (1973: 324). ([2])

Poate implica o interpretare stilizată, rostită integral de un singur narator, ca în *bunraku-ul japonez.* O formă de acțiune verbală în care dramaturgul păpușar Chikamatsu a excelat a fost „cuvântul pivot”, care „își schimbă sensul în funcție de cuvintele precedente și următoare (Keene 1961:28)”. Sau poate

implica trecerea între diferite straturi ale limbajului vechi și recent, analizate recent de AL Becker pentru Ja vanese *wayang* (1979). Sau poate implica totul. Ascultați ce Metin And identifică ca resurse lingvistice ale karagdz-ului turcesc *:*

> glume verbale, bolboroseli și pălăvrăgeli ridicole, dialoguri fără sens... diferite dialecte și... defecte de vorbire... jocuri de cuvinte... jocuri de cuvinte. Alterarea unei singure litere sau chiar a unui singur accent... înfrumusețare retorică, dicție comică elegantă... jonglerie verbală... speculație semantică ... contrast ridicol de sens... defecte de vorbire... sunete cvasi-lipsite de sens... anarhie verbală, o confuzie de non-cuvinte și fraze goale... malapropism... cacofonii, hiperbole, vorbărie, bombast, lăudăroșie, aiureală erudită și... fără sens (1979:65-67).

După cum am văzut, multe dintre aceste dispozitive sunt folosite ca resurse suplimentare în tradițiile păpușăriei care folosesc modificatorul vocal k. În încheiere, ofer un fragment din reprezentația lui Achmad Sharawi, Aragouz, care conține un joc de cuvinte bazat pe un eufemism tradițional pentru „cerșetor”: „cel care stă la ușa lui Allah”. Muzicianul îi spune lui Aragouz că cineva vrea să-l vadă, iar Aragouz răspunde

Aragouz: Raagil Gala baab allaah?	Un cerșetor? (lit., «Un bărbat la ușa lui Allah?»)
Muzician: Ah.	Da.
Aragouz: Tab lamma huwa Gala baab allah, ilaragooz?	Dacă el este la ușa lui ?Gid lee Gala baad Allah, de ce stă la ușa lui Aragouz?

(Q = fricativă faringiană vocală; ? = occlusivă glotală)

Metin și identifică corect ce este la lucru în diversele figuri verbale pe care le enumeră:

> Discrepanța persistentă dintre limbajul normal și utilizarea sau utilizarea greșită a limbajului de către personaje, principiul perpetuu al *reductionis ad absurdum* și schimbarea bruscă și constantă a sensului cuvântului vorbitorului... (1979:67).

Efectul este încă o dată de a oferi un limbaj distinct în care marionetele pot interacționa și, în același timp, de a reaminti publicului în mod constant (așa cum a fost cazul utilizării accentelor sau limbilor străine) de varietatea înnăscută a limbajului uman - coexistența numeroaselor dialecte, idiolecte, stiluri și registre în cadrul oricărei comunități de vorbire și a numeroaselor înțelesuri adesea într-un singur cuvânt.

Discrepanța dintre limbajul normal și limbajul păpușilor este la fel de reală indiferent dacă există un singur sistem pe scenă sau ambele. Adică, dialogul dintre cele două limbaje poate fi manifest și imposibil de ignorat, ca atunci când un personaj vorbește limbaj „uman" și altul vorbește limbaj „păpușar", sau atunci când există un interlocutor uman. Totuși, cele două limbaje nu trebuie să se ciocnească într-un dialog prezentat pe scenă. Un alt dialog este posibil: cel dintre sistemul semiotic consistent și coerent al păpușilor și moștenirea de neuitat pe care o aducem în mod necesar unui spectacol de păpuși - propria noastră cunoștință despre din ce constă limbajul uman și cum funcționează. Arta păpușarului este de a ilumina limbajul uman prezentându-l pe acesta și pe omologii săi pe scenă.

Dacă privim păpușăria ca pe un sistem semiotic, vedem peste tot la lucru procesul fundamental de distorsiune și reducere, incongruență și contradicție. Acest lucru rezultă din tensiunea semiotică esențială dintre semn și semnificat și din conștientizarea de către păpușarii tradiționali că această tensiune este esența din care se constituie expresia artistică. Semnul trebuie să fie simultan asemănător și diferit de semnificat - păpușa trebuie să arate ca un om, dar nu prea mult. Incongruența vizuală ne este constant evidentă atunci când există un interlocutor uman care interacționează cu micii săi prieteni neînsuflețiți. Și, însuși sistemul semiotic care definește umanitatea, sistemul limbajului și al vorbirii, devine el însuși semnificatul și este reprezentat pe scenă de un alt sistem, semnul semnului care este vorbirea păpușilor. Acest sistem de vorbire păpușilor reflectă înțelegerea profundă și fundamentală a păpușarilor tradiționali a mai multor aspecte esențiale ale comunicării umane: în primul rând, faptul că vorbirea umană poate fi distorsionată și redusă fără ca sensul său să fie sacrificat, din cauza redundanțelor inerente încorporate în sistemul de vorbire în sine; în al doilea rând, că vorbirea umană își are locul în dialog, în interacțiunea față în față, și că orice înțelegere este în mod necesar dialogică prin natura ei ; și în al treilea rând, că esența oricărei arte este tensiunea dinamică dintre iluzie și realitate, semn și semnificat, o tensiune care nu este - nicăieri mai artistic manipulată decât în tradițiile păpușăriei din lume.

(') Versiuni anterioare ale acestei lucrări au fost prezentate la întâlnirile Societății Americane de Folclor din 1979 și la Conferința din 1980 privind Tradiția Mondială a Păpușăriei și Obiectelor de Spectacol. În timpul pregătirii sale, am avut norocul să primesc critici și sugestii utile de la Roger Abrahams, Richard Bauman, Frantisek Galan, Archie Green, Tom Green, Nazir Jairazbhoy, Corinne Kratz, Michael Malkin, Dina și Joel Sherzer, Donna Jean Umiker-Sebcok și Greg Urban. Deși nu am putut include toate sugestiile lor utile, le sunt îndatorat pentru că mi le-au oferit. Bill Gradante a ajutat la transcrierile din Punch, Ali Farghaly la materialele din Aragouz, iar Lena Gorokhova la traducerile din Petrushka. Finalizarea acestei lucrări a fost susținută de o subvenție din partea Laboratorului de Dezvoltare Educațională Southwest. Mulțumirile mele tuturor.

(2) Jakobson (1975). El se referă la motivul lui Pușkin al statuii care prinde viață — o altă formă de păpușărie.

(3) Pentru o analiză organologică a utilizării modificatorilor de voce în mascare, vezi Balfour (1948); vezi și Lifschitz (1980), unde vocile mascate adesea nu au nicio manifestare vizuală.

(4) Interviurile și documentarea lui Achmad Sharawi, Percy Press Jr., familia Manteo, Adrien Dufour și Babu Lal Bhat au fost realizate de cercetători de la Centrul de Folclor al Universității din Texas, în perioada 8-14 iunie 1980, cu sprijinul Fundației Naționale pentru Științe Umaniste. Păpușarii se aflau la Washington, DC, pentru un Festival Mondial de Păpușărie sponsorizat de Păpușari Americani și spectacole de păpușărie populară sponsorizate de Institutul Smithsonian.

([s]) Un limbaj gestual specific marionetelor este raportat pentru marionetele din Rajasthan (vezi Malkin 1977:77), pentru păpușa folosită de vîntilochiștii yoruba (Thompson 1975:55) și pentru marionetele siciliene (Pasqualino 1977:101-5), printre altele. În acest ultim caz, interesul suplimentar este stârnit de relatările despre copii care imită mersul cu picioare rigide al marionetelor (Baird 1965:120), la fel cum copiii americani ar putea imita vocile lui Mickey Mouse sau Donald Duck.

([a]) Goffman (1974:505-6, 519-23) discută despre vorbirea indirectă «încorporată» în conversație.

([7]) Teoria meta-comunizării și a cadrului este dezvoltată și elaborată cel mai pe larg de Goffman (1974). Pentru o analiză specifică a cadrului în arta păpușăriei, vezi Hanck (1970).

(') Veltrusky (1978:586, 593), analizând aceste personaje, subliniază că ele nu reprezintă neapărat o persoană specifică, ci pot fi anonime. Funcția referențială a semnului este redusă la minimum, iar funcția conativă (folosind terminologia lui Jakobson pentru „orientarea către" public sau receptorul unei comunicări) este primordială. De asemenea, el identifică același proces pentru discursul teatral în ansamblu:

Deoarece este un semn al unui semn, discursul teatral poate estompa sau chiar elimina funcția referențială a discursului personajului reprezentat (Veltrusky 1978:569). Astfel, avem apariția frecventă în dramaturgia folclorică a discursului fără sens și, uneori, a modificatorilor de voce.

(') Luați în considerare complexitățile cadrului din *Bartholomew Fair,* cu marionete, interpretul lor, Leatherhead, un public de scenă inclusiv Cokes, care interpretează pentru ceilalți spectatori, și publicul teatrului. Aici, Cokes este surogatul sau reprezentantul publicului teatrului pe scenă, unde poate interacționa cu personajele scenei și le poate influența. Vezi și Goffman (1974:378 și următoarele) despre ruperea cadrului și Bogatyrev (1940).

([.0]) Rolul crucial al spectatorilor în multe tradiții păpușărești, participarea lor directă la dialog și chiar la acțiune, este rareori menționat în descrierea spectacolelor păpușărești și este de obicei omis în întregime din transcrieri.

(") Dintre lucrările citate în Bibliografie, vezi în special Zich (1923), Bogatyrev (1940 și 1973), Mukarovsky (1943) și Veltrusky (1978).

(„) Și altceva ar putea fi la lucru aici, sugerat de două convenții sociolingvistice de inversare a statutului raportate pentru wolof și balinez. Judith Irvine notează despre wolof că:

> Regele, aflat în vârful rangului, avea un fel de competență pentru greșeli: trebuia să facă greșeli în aspecte minore de gramatică, deoarece corectitudinea în aceste aspecte ar fi fost un prefăcător inutil, un accent pe fluența performanței sau pe performanța în sine, ceea ce nu ar fi fost potrivit pentru acest nobil de rang înalt (Irvine 1975:6).

Și Miguel Covarrubias descrie eticheta salutului balinez, care implică o formă ușor diferită de schimbare a statutului:

> Apoi se adoptă sistemul obișnuit; omul de rând vorbește limba poporului, iar aristocratul răspunde în limba comună (Covarrubias 1937:51).

BIBLIOGRAFIE

AL-SUWAYFI MUKHTAR

1967 *Khayal al-zill wa-al-'arais fi al-alam.* Egipt.

ȘI METIN

1963-4 *O istorie a teatrului și a divertismentului popular în Turcia.* Ankara: Forum Yayinlari.

1979 *Karagoz: Teatrul de umbre turcesc.* Istanbul: Dost.

BAGHBAN HAFIZULLAH

1977 *Contextul și conceptul umorului în teatrul Magadi.* Disertație de doctorat, Universitatea Indiana.

BAIRD BIL

1965 *Arta păpușii.* New York: The Ridge Press.

BAKHTIN MIHAIL

1968 (1965) *Rabelais și lumea sa,* traducere de Helene Iswolsky. Cambridge, Mass.: MIT Presa.

1973 (1963) *Problema poeticii lui Dostoievski,* traducere de FW Rotsel. Ann Arbor: Ardis.

ip (1975) «Din preistoria discursului romanesc», traducere de Caryl Emerson și Michael Holquist.

BALFOUR HENRY

1948 „Utilizări rituale și seculare ale membranelor vibrante ca dispozitive de deghizare a vocii”, *Jurnal al Institutului Regal Antropologic,* LXXVIII (1-2): 45-69.

BATESON GREGORY

1955 «O teorie a jocului și fanteziei», *Psychiatric Research Reports, 2* (decembrie): 39-51.

BECKER ALTON L.

1979 „Construirea de text, epistemologie și estetică în teatrul de umbre javanez”, în *The Imagination of Reality,* Alton L. Becker, ed. Norwood, NJ: ABLEX Publishers, pp. 211-243.

BEEMAN WILLIAM

1980 «Obiecte animate și șamanism în Iranul rural», lucrare prezentată la Conferința privind tradițiile mondiale ale păpușăriei și obiectelor performative.

BELLEW FRANK

1866 *Arta blândă de a amuza,* np

BERGEN EDGAR

1938 (?) *Cum să devii ventriloc.* New York: Grosset și Dunlap.

BERKOV PN

1953 *Dramă națională rusă din secolele XVII-XX.* Moscova.

BOEHN MAX VON

1932 *Păpuși și marionete.* Londra: GG Harrap.

BOGATYREV PETR

1923 *Cesskij kukol'nyj i russkij narodnyj teatr, {teatru de păpuși ceh și teatru popular rus,} Shorniki po tcorii poeticeskogo jazyka,* 6. Berlin-Petersburg: OPOJAZ.

1937-8 « O contribuție la cercetarea personajelor teatrale »

«semnul teatral»,) *Direcții artistice și critice slovace,* 5, pp. 238-46.
1976 (1938) «Semiotica în teatrul popular», în Matejka și Titunik, 1976: 33-50. (Traducerea lui « Znaky divadelni », *Slovo a slovesnost,* 4, pp. 138-49.
din 1940. *{Teatru popular ceh și slovac}.* Versiune prescurtată a capitolului unu tradusă ca «Forme și funcții ale teatrului popular», în Matejka și Titunik, 1976:51-6.
J973 « O vzaimosvjazi dvux blizkix semioticeskix sistem », («Relația reciprocă a două „sistem semiotic similar: teatrul de păpuși și teatrul de actori vii»), În *Trudi po znakovym sistemavi,* VI. Universitatea de Stat din Tartu, pp. 306-329.

CLIFFORD EDMUND DIN BOSWORTH
[1976] *Lumea interlopă islamică medievală,* partea I. Leiden: EJ Brill.

BURKE PETER
1978 *Cultura populară în Europa modernă timpurie.* Londra: Temple Smith.

BYROM MICHAEL
1972 *Punch și Judy: originea și evoluția sa.* Aberdeen: Shiva Publications. CHERRY COLIN

1966 *Despre comunicarea umană.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

CHESNAIS JACQUES
nd «Marionnettes africaines», *Le theatre dans le monde,* 14(5):448-51.

COLLIER JOHN PAYNE
1828 *Punch și Judy.* (După interpretarea de Piccini). Ilustrații de George Cruikshank.

COVARRUBIAS MIGUEL
1937 *Insula Bali.* New York: Knopf.

COVARRUBIAS SEBASTIAN DE
1943 (1611) *Tezaur al limbii spaniole.* Barcelona: SA Horta (retipărire a ediției din 1611).

DARKOWSKA-NIDZGORSKA, OLENKA ȘI FRANCINE N'DIAYE
[1977] „Păpuși și marionete din Africa Neagră”, *The Mail of the Museum of Man,* 1 (septembrie).

ELLISON RE
1935 „Un spectacol de păpuși din Bornu”, *Nigerian Field,* IV (aprilie): 89-91.

FARGHALY ALI
Comunicare personală din 1980.

GARNAULT PAUL
Istoria ventriloquiei din 1900 , traducere de George Havelock Helm.

GOFFMAN ERVING
1974 *Analiza cadrului.* New York: Harper și Row.

HANCK GEROLD
1970 «O analiză a cadrului teatrului de păpuși», lucrare nepublicată, Universitatea din Penn Sylvania.

IRVINE JUDITH
1975 «Stiluri de vorbire și statut social în limba wolof», *Lucrări de sociolingvistică,* 23 (martie).

JAIRAZBHOY NAZIR
1980 «Funcția și scopul Boli-ului păpușarului Kathputli», lucrare prezentată la Conferința privind Tradițiile Mondiale ale Păpușăriei și Obiectelor de Performanță.

JAKOBSON ROMAN
1975 «Statuia în mitologia poetică a lui Pușkin», în *Pușkin și mitul său sculptural,* de Jakobson, traducere de John Burbank. Haga.
1979 comunicare personală.

JONSON BEN
Târgul de la Bartolomeu din 1614 .

KEENE DONALD
1961 «Introducere» la *Piese majore din Chikamatsu,* traducere de Donald Keene. New York: Columbia University Press.

LUMINA LUI MICHAEL S.
1979 «Miracolele harpei bucale: Demonstrație virtuoasă în interpretarea muzicuței americane», lucrare prezentată la reuniunea anuală a Societății Americane de Folclor.

LIFSCHITZ EDWARD
1980 «Aspecte acustice ale mascării în Africa», lucrare prezentată la Conferința privind tradițiile mondiale ale păpușăriei și obiectelor de spectacol.

MAGNIN CHARLES
1862 *Histoire des Marionnettes en Europe.* Paris: Michel Levy Freres.

MALKIN MICHAEL
1977 *Păpuși tradiționale și populare ale lumii.* New York: AS Barnes.

MATEJKA, LADISLAV ȘI IRWIN R. TITUNIK, eds.
1976 *Semiotica artei.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

MAYHEW HENRY
1861 *Munca londoneză și săracii londonezi.* Vol. III.

MEHAN HUGH ȘI HOUSTON WOOD
1975 *Realitatea etnometodologiei.* New York: Wiley.

MESAGERUL JOHN C.
1971 «Ibibio Drama», *Africa,* XLI:3 (Juli): 207-22.
1973 „Sculptorul în societatea Anang", în *Artistul tradițional în societățile africane,* ed. Warren d'Azevedo. Bloomington: Indiana University Press.

MUKAROVSKY JAN
1978 (1943) «Intenționalitate și neintenționalitate în artă», în *Structură, semn și funcție* pp. 89-128.
1978 *Structură, semn și funcție.* New Haven: Yale University Press. OBRAZTSOV SERGEI

1950 *Profesia mea.* Moscova: Editura Limbi Străine.
1961 *Teatrul de păpuși chinezesc,* traducere de JT MacDermott. Londra - Faber and Faber.

PE KON CHO
1979 P „/ Pe ı ^.ı e ıı re: Kk o k ı UK “ ksi East Lansin 8- „¡ch.: Centrul de Studii Asiatice Universitatea Statului Michigan .

PASQUALINO ANTONIO
1977 *L'Opera dei Pupi.* Palermo: Sellerio editore.

SALGADO RAMSAY GAMINI
1977 *Lumea subterană elisabetană.* Londra: JM Dent.

SAPIR EDWARD
1915 «Tipuri anormale de vorbire în Nootka», Canada, Geological Survey, Memoir 62 Seria antropologică nr. 5. Ottawa: Biroul de tipografie al guvernului. Retipărită în *Scrieri*

selectate despre limbă, cultură și personalitate, ed. David Mandelbaum. Berkeley: UC Press, 1949.

SEBEOK THOMAS ȘI DONNA JEAN UMIKER-SEBEOK, editori.
1976 *Surogate de vorbire - Sisteme de tobe și fluier.* Haga: Mouton.

SPEAIGHT GEORGE
1955 *Istoria teatrului de păpuși englez.* New York: John de Graff.
1970 *Punch și Judy, o istorie.* Boston: Plays, Inc.

SPITZER LEO
1922 *Italienische Dmgangssprache.* Leipzig.

TEODOR STERN
1957 „Limbajele tobelor și fluierului: o analiză a surogatelor vorbirii", *American Antropolog,* 59:487-506. Retipărit în Sebeok și Umiker-Sebeok 1976.

STOELTJE BEVERLY
1979 comunicare personală.

TALBOT PERCY AMAURY
1923 *Viața în sudul Nigeriei.* Londra: MacMillan and Co.

THOMPSON ROBERT FARRIS
1975 «Icoane ale minții: Artele herboriste yoruba în perspectivă transatlantică», *African Arts,* VIII: 3 (primăvara): 52-9,89.

UBEDA FRANCISCO DE
1912 (1608) *El libro de entertainment de la picara Justina.* Madrid. (Retipărire a ediției Brucelles din 1608).

UMIKER DONNA JEAN
1974 „Surogate de vorbire: sisteme de tobe și fluier", în *Tendințe actuale în lingvistică 12: Lingvistică și arte și științe adiacente,* ed. de TA Sebeok, pp. 497-536.

USPENSKI BORIS
1973 *O poetică a compoziției.* Berkeley: UC Press.

VAREY JE
1957 *Historia de los Títeres en Es paña.* Madrid: Revista de Ovest.

VELTRUSKY JIRI
1978 «Contribuție la semiotica actoriei», în *Sunet, semn și sens,* ed. Ladislav Matejka. Ann Arbor: U. Michigan Press, pp. 553-606.

VOLOSINOV VN
1976 (1927) *Freudianismul. O critică marxistă,* traducere de I.R. Titunik. New York. Ac Presă demică.
1973 (1930) *Marxismul și filosofia limbajului,* traducere de Ladislav Matejka și IR Titunik. New York: Seminar Press.

INTERVENȚII

SEMIOTICĂ ȘI LOGICĂ

MASSIMO A. BONFANTINI - GIAMPAOLO PRONI

A GHICI SAU A NU GHICI?

1. - *Răpirea conform lui Holmes.*

Pentru a înțelege semnificația răpirii la Peirce, este util să pornim de la o comparație.

Urmând invitația unui eseu de Sebeok (Th. A. Sebeok — J. Umiker-Sebeok, « *You Know My Method». A Juxtaposition of Charles S. Peirce and Sherlock Holmes,* Bloomington, Indiana, Gaslight, 1980), să ne întrebăm: care este relația dintre raționalitatea indicativă a detectivului - (exemplificată în Sherlock Holmes de Conan Doyle) și raționalitatea cercetării științifice conform lui Peirce?

Holmes folosește o metodă care poate fi pe bună dreptate descrisă ca fiind mai „științifică" decât cea a colegilor săi „oficiali". Holmes este, fără îndoială , mai precis, mai exact și mai atent în faza de observare : vede și observă mult mai multe lucruri și nu trece cu vederea (acesta este un punct pe care îl subliniază atunci când îi explică metoda sa lui Watson) detaliile aparent minore ale locului crimei. El analizează și compară implicațiile *diferitelor* rezultate ale observațiilor. Combină și leagă între ele în mod constant și, ținând cont de multiplele aspecte ale problemei, avansează treptat seturile distincte de ipoteze...

Dar tocmai asupra modului de a înțelege funcția ipotezelor, a abducțiilor, în complexul proces al descoperirii trebuie să se concentreze comparația Holmes-Peirce.

O *convergență* este imediat evidentă: atât pentru Holmes, cât și pentru Peirce, răpirile, născocirea de ipoteze asupra cauzelor necunoscute ale faptelor rezultate, constituie momentul decisiv al cercetării.

Holmes este extrem de explicit în această privință. În ultimul capitol din *„Studiu în stacojiu",* îi explică lui Watson că întregul secret al rezolvării problemelor detectiviste constă în „întoarcerea la origini". El adaugă că acest obicei inferențial nu este nici înrădăcinat, nici

bine perfecționată de nespecialiști, deoarece „în circumstanțe cotidiene este mai util să privim în viitor și să nu ne gândim la trecut și, prin urmare, rămâne dificil să facem inversul. (...) Foarte mulți oameni, dacă le povestești o serie de evenimente , îți vor spune care va fi rezultatul. (...) Dar sunt puțini oameni care, cunoscând rezultatul, vor putea deduce care au fost cauzele". Mai mult, discutând cu Watson sensul general al investigației din *Studiul în stacojiu,* chiar în primele pagini ale *Semnului timpului,* Holmes afirmă fără menajamente: „Singurul punct demn de remarcat în cazul în cauză este raționamentul curios analitic de la efecte la cauze care mi-a permis să-l deslușesc".

Toate acestea sunt fără îndoială. Dar, s-ar putea sublinia pe bună dreptate, este destul de evident. Faptul că o investigație detectivistică trebuie să se întoarcă la cauze, la origini și, prin urmare, pentru a folosi termenii lui Peirce mai degrabă decât ai lui Holmes, să se bazeze mai mult ca niciodată pe *retroducție* sau *abducție,* este destul de evident. Întrebarea este mai degrabă dacă tipul de răpiri implicate în investigația detectivistică sunt identice sau similare cu, sau dimpotrivă semnificativ diferite de, tipul de răpiri implicate în investigația științifică teoretică, care este probabil cea de care Peirce era cel mai preocupat.

Faptul că ar putea exista o anumită diferență între cele două tipuri de răpiri ar putea fi presupus a priori - ținând cont de diferența dintre obiectivele celor două tipuri de investigații: în investigațiile polițienești este vorba de urmărirea unui *anumit eveniment până* la cauza sa *specifică;* în investigațiile științifice este vorba de găsirea unei legi teoretice generale fundamentale sau (mai des) este vorba de readucerea unui fapt anomal în sfera de aplicare a unei legi fundamentale prin rearanjarea legilor „intermediare".

Dacă analizăm acum abordarea lui Holmes, vom vedea că acesta nu urmărește legi universale și specifice evenimentelor, tipice criminologiei. În schimb , *folosește legi experimentale foarte consolidate* : recurge adesea la acele coduri indexicale puternice, tipice științelor mai observaționale, mai taxonomice, mai „semiotice", mai puțin impregnate de sofisticare teoretică și mai apropiate de bunul simț (pentru a reveni la distincția utilă dintre tipurile de știință introdusă în capitolele centrale ale *Teoriei fizicii a lui Duhem*). Recursul lui Holmes la experiență este, de asemenea, foarte diferit de cel al unui „foarte"

„teoretice", cum ar fi, pentru a lua exemplul *prin excelență,* fizica și în special fizica contemporană. Metodele sale sunt *observații mai precise* ale faptelor așa cum se manifestă spontan decât *reconstrucții experimentale* ale unor fapte preparate artificial, selectate și „purificate", în care experimentul este impregnat de teorie și programat în mod specific pe baza unei ipoteze inițiale.

Răpirile lui Holmes sunt în concordanță cu sarcina sa „instituțională" și, *prin urmare,* de un tip diferit de cel puțin *unele* dintre răpirile care (a) sunt caracteristice cercetării științifice teoretice și (prin urmare) (b) prezintă un interes deosebit pentru reflecția filosofică a lui Peirce.

Această teză începe acum să pară destul de plauzibilă. Dar trebuie clarificată.

În concluzie, putem spune că ipotezele individuale ale lui Holmes, etapele individuale ale intrigii sale retroductive generale, se încadrează într-una din următoarele patru clase:

(I) ele se bazează pe codurile indexicale puternice ale anumitor științe experimentale sau ale anumitor sectoare bine stabilite și instituționalizate ale științelor experimentale, care, ne spune Watson în capitolul al doilea din *„Studiu în stacojiu",* sunt cu siguranță moștenirea lui Holmes (botanică, geologie, chimie, anatomie și, putem adăuga, fiziologie și semiotică medicală);

(II) acestea se bazează pe coduri indexicale puternice specifice cunoștințelor speciale și pe tehnici de clasificare și identificare reelaborate și reordonate de Holmes însuși (așa cum ni se spune în primul capitol din *Semnul celor patru)* în monografii care privesc subiecte precum distincția dintre cenușa diferitelor tipuri de tutun, prelevarea amprentelor digitale, corelația dintre diversele arte sau meșteșuguri și deformările caracteristice corespunzătoare ale mâinilor;

(III) ele se bazează pe repertorii vaste și bine ordonate de cunoștințe descriptive privind uzurile vieții cotidiene;

(IV) În cele din urmă, ele se bazează pe simplul bun simț sau pe cunoștințele comune privind logica acțiunilor.

Răpirile din Holmes au două caracteristici destul de evidente: *simplitatea* și *soliditatea.* Toate sunt extrem de probabile sau cel puțin puternic plauzibile și pe deplin „sensibile", conform opiniei comune.

și cunoaștere „normală” (într-un sens al adjectivului care este chiar mai extins și consolidat social decât sensul pe care îl capătă adjectivul în utilizarea de către Kuhn a expresiei „știință normală”).

Toate răpirile lui Holmes sunt în mod evident lipsite de orice *originalitate frapantă ;* le lipsește îndrăzneala și riscul creativ: de aici , într-un anumit sens, ceea ce se numește de obicei geniu. Însă analiza, concatenarea, comparația și combinarea pașilor ipotetici individuali cu care Holmes se îndreaptă spre soluționarea problemelor sale sunt întotdeauna simple și liniare.

Holmes este pe deplin conștient de acest lucru: insistă în mod repetat față de Watson asupra *simplității,* a *naturii elementare* a pașilor săi și chiar a procedurii sale generale. Spre sfârșitul celui de-al treilea capitol din *„Un studiu în Searlet”,* Holmes face o afirmație care nu este una de modestie, ci de - recunoaștere precisă a propriei ținute profesionale, atunci când observă că definiția omului de geniu ca „unul infinit de răbdător ” poate fi în general „rea”, dar „i se potrivește detectivului ca o mănușă”.

Polițistul este un rezolvitor de puzzle-uri, nu un interpret al opacității. Prin urmare, arta sa abductivă trebuie să fie cea a *rezolvării puzzle-urilor,* nu a hermeneuticii .

În puzzle-uri, ca și în munca de detectiv, este nevoie de observație atentă și o enciclopedie amplă pentru a avea la îndemână, în primul rând, *un set finit și predefinit de explicații ipotetice imediat posibile, bazate pe indicii; apoi,* este nevoie de antrenament în calcul logic, calm și *răbdare* pentru a compara și selecta ipotezele până când se găsește calea interpretativă care se dovedește a fi singura *soluție pe deplin adecvată.*

Povestea *„Dansatorii”* nu este doar un omagiu adus lui Conan Doyle romanului *„Gărgărița de aur” de Poe,* ci sugerează și că arta investigației este foarte asemănătoare cu decriptarea sau, mai degrabă, include decriptarea . Gândirea lui Conan Doyle-Holmes poate fi exprimată astfel: codurile indiciilor sunt aproape la fel de puternice și regulate în legătura lor cauză-efect ca și codurile limbajelor cifrate în referința lor de la „clar” la „cifrat”; în detectare, trebuie să combini codurile deja cunoscute sau cel puțin disponibile pentru a identifica evenimentul ascuns prin referințe încrucișate; în descifrare, pe de altă parte, trebuie să încerci diversele coduri ipotetice până când găsești singurul care permite citirea textului; dar la o inspecție mai atentă, detectarea este o artă enigmatică combinatorie al cărei nivel de bază, punctul său de plecare, este *descifrarea datelor,* o decriptare a cărei decriptare este doar un caz extrem mai

„stilizat” și exemplar dificil.

Să încercăm să tragem o concluzie: stilul de răpire al lui Holmes poate fi rezumat într-un stil al rigurozității, care (I) se supune unui *imperativ,* al simplității și plauzibilității conform unor criterii logice și empirice ferm acceptate în societate și *care* (II) se supune unei *interdicții complementare* , „să nu ghicești niciodată!” (așa cum proclamă Holmes, de exemplu, spre sfârșitul primului capitol din *Semnul celor patru).*

Această interdicție implică nu numai respingerea ipotezelor nejustificate , ci și respingerea ipotezelor justificate pe baza inventării unor principii de explicație noi și neacceptate în mod comun.

Holmes își neagă originalitatea teoretică creativă deoarece rolul său instituțional nu-i permite acest lucru: vinovăția unui individ trebuie dovedită pe baza unor interpretări consacrate, conform unor coduri general acceptate, ale anumitor fapte; introducerea unor noi legi teoretice îndrăznețe este inadmisibilă , deoarece o astfel de introducere este prea „riscantă”. O ipoteză teoretică îndrăzneață poate lansa un program de cercetare fertil în descoperiri, dar din momentul în care este avansată, este prin definiție arbitrară și, prin urmare, ar fi *arbitrar* să condamnăm o persoană pe baza sa, pe baza unei ipoteze care nu se încadrează într-o legalitate și uniformitate general și public recunoscute și verificate .

2. - *Abducția conform perspectivei peirciene.*

Am spune că în acest punct devine ușor de înțeles de ce Holmes și Peirce exaltă caracteristici *opuse* ale răpirii.

Peirce tinde să exalte caracterul intrinsec original, creativ și inovator al răpirii; Holmes, dimpotrivă, dorește ca răpirile să se conformeze cât mai mult posibil codurilor și legilor recunoscute.

Holmes spune că nu este nevoie să ne asumăm riscuri: că răpirea nu ar trebui niciodată să fie rezultatul unor presupuneri. Peirce, pe de altă parte, este conștient că, în deciziile bruște și neașteptate ale vieții de zi cu zi, pe de o parte, și în deschiderea de noi căi pentru descoperiri științifice, pe de altă parte, sunt necesare răpiri îndrăznețe și riscante: nu putem să nu ghicim!

Adevărul este că Holmes și Peirce au în minte două tipuri diferite de răpiri și două funcții diferite de ipotezare. Două funcții pe care, ca primă aproximare, le putem atribui procedurilor respective ale științei „normale” și științei „revoluționare”, în sensul lui Kuhn.

Acum, este probabil ca Peirce să nu ofere o teoretizare conștientă și explicită a diferitelor tipuri de abducție. Cu toate acestea, pe baza propriilor sale indicații, putem contura o tipologie a abducțiilor care va servi la clarificarea termenilor discuției noastre. Într-adevăr, din textele lui Peirce, deducem, pe de o parte, că abducția este prezentă în toate momentele vieții psihice, dar primim și sugestia, pe de altă parte, că există diferite grade de libertate și creativitate în „orientarea" abductivă.

Abducția este prezentă, în nivelul său cel mai scăzut de creativitate, în - aceeași senzație, ni se spune în *Câteva consecințe ale a patru incapacități.*

Peirce respinge teza conform căreia senzația este o primă sau imediată „impresie a simțurilor", arătând cum aceasta este în realitate o interpretare selectivă și unificatoare a diferitelor impresii exercitate de stimul asupra diverșilor nervi și centri nervoși. Prin urmare, senzația are aceeași formă logică și îndeplinește aceeași funcție ca un predicat simplu atribuit unui lucru în locul unui predicat complex: adică este perfect analogă ipotezei. Singura diferență este că ipoteza judecății adevărate se bazează pe argumente raționale, în timp ce ipoteza senzației „sau semnului mental natural" este din punct de vedere rațional „arbitrară", deoarece este dictată doar „de modul în care este constituită natura noastră". Datorită fundamentului său arbitrar și în același timp obligatoriu, procesul inferențial care dă naștere senzației „ seamănă" cu procesul argumentativ care duce de la definiția unui termen la identificarea termenului însuși (5.291).

Să clarificăm acest punct important din gândirea lui Peirce *oferind* un exemplu de argument de la definiție la definitum și arătând cum senzația urmează acest model. Conform convențiilor arbitrare, dar rigide, ale limbii italiene, termenul scapolo înseamnă *întotdeauna* și trebuie folosit întotdeauna și numai pentru a însemna: „o persoană de sex masculin care nu a fost niciodată căsătorită ". Expresia dintre ghilimele este, așadar, definiția obligatorie a termenului *scapolo.* Pe baza acestui fapt, este clar că, atunci când, într-o anumită ocazie, vreau să spun pe scurt despre un anumit individ că este „o persoană de sex masculin care nu a fost niciodată căsătorită", va fi potrivit să subsum acest sens, mai degrabă decât sub o perifrază complicată, sub termenul *scapolo.* Prin urmare, dacă îmi amintesc regula lingvistică, voi putea trece de la complexitatea definiției la simplitatea termenului definit: astfel, individul în cauză va fi calificat printr-un predicat simplu, mai degrabă decât printr-un predicat complex. Schița procesului argumentativ este următoarea:

Pentru toți indivizii,
Faptul că o anumită persoană este *singură* înseamnă în mod necesar că acea persoană este *o persoană de sex masculin care nu a fost niciodată căsătorită-,*
Dar Tizio este *o persoană de sex masculin care nu a fost niciodată căsătorit -* prin urmare, Tizio este *celibatar.*

În cazul senzației, de exemplu, vom avea că, în virtutea constituției naturii noastre, a structurii specifice a aparatului nostru senzorial și a sistemului nostru nervos, o senzație specifică de culoare, să zicem roșu, apare întotdeauna și în mod necesar ca rezultat al impactului unei serii de impresii de un anumit tip - asupra ochiului. Astfel, o senzație exprimabilă în termenii „Acesta este roșu" este întotdeauna și în mod necesar rezultatul unei serii de impresii senzoriale exprimabile în termenii „Acesta stimulează nervul optic în momente succesive cutare, pentru o durată cutare și cu o intensitate cutare". Apoi, când apar impresii senzoriale de acest tip cu o anumită ocazie, organismul nostru va fi forțat să retragă calea de la impresii la senzație conform principiului dictat de - constituția noastră organică. Cu toate acestea, în trecerea de la impresii la senzație avem trecerea de la ceea ce poate fi exprimat ca un predicat complex la ceea ce poate fi exprimat ca un predicat simplu. Schema procesului inferențial este următoarea:

Pentru toate entitățile actuale,
că o entitate dată este *roșie* implică în mod necesar că acea entitate *stimulează nervul optic în momente succesive cu atât, cu o durată cu atât și cu o intensitate cu atât,*
Dar această entitate *stimulează nervul optic în cutare și cutare momente succesive, cu cutare și cu cutare și cu cutare intensitate.*
Deci această entitate este roșie.

La polul opus acestor abducții „scăzute", Peirce plasează abducțiile semnificative din punct de vedere științific, printre care citează ipoteza lui Kepler în mai multe locuri și cu o deosebită satisfacție.

Inferența cu care Kepler a ajuns la concluzia (ipotetică) despre elipticitatea orbitei lui Marte poate fi enunțată schematic în următorii termeni:

Pentru toate corpurile în mișcare,
Faptul că un corp dat se mișcă descriind o orbită eliptică implică
că acel corp trece prin poziții date determinate geometric cutare și cutare;
Dar Marte trece prin anumite poziții determinate geometric cutare și cutare;
Deci Marte se mișcă pe o orbită eliptică.

Acest aranjament reflectă forma tipică a abducției ca argument de la

consecvent la antecedent. Toate abducțiile au această formă. După cum am văzut, procesul inferențial care dă naștere senzației și argumentul de la definiție la definitum pot fi, de asemenea, urmărite până la această formă. Acum, desigur, nici apariția unei senzații (în exemplul nostru, senzația de *roșu),* nici - identificarea termenului definit (în exemplul nostru, termenul *burlac)* nu s-au remarcat ca concluzii deosebit de originale sau inovatoare. Într-adevăr, au fost concluzii evidente și repetitive, chiar obligatorii. În schimb, inferența lui Kepler, scrie Peirce, „va rămâne veșnic exemplară". Dar în ce privințe? Poate doar pentru că Kepler a aplicat...

Forma canonică a răpirii? S-ar putea să nu se spună așa, dacă această formă, întotdeauna identică, poate da naștere și unor concluzii foarte banale. Totuși, răpirea, scrie Peirce, „este singurul tip de argument care dă naștere unei idei noi". Unde se află magia creativă a acestei forme de inferență? Și este răpirea întotdeauna creativă în aceeași măsură?

Să încercăm să rezolvăm puțin aceste probleme.

I. În primul rând, abducția este o inferență. Adică, pasul final al - argumentului abductiv constă în tragerea unei concluzii din două premise . În acest sens, abducția este la fel de formală și mecanică ca deducția și inducția: modul în care se trage concluzia este rigid determinat de o regulă. În acest sens, abducția nu este în niciun fel mai originală sau mai inventivă decât deducția și inducția . Nici nu par să existe motive valide pentru care una sau alta dintre inferențe ar trebui considerată ca fiind mai ușoară sau mai dificilă din punct de vedere psihologic: atunci când am în minte cele două premise specifice, dacă le recunosc ca atare și îmi amintesc regula inferențială specifică, voi fi imediat capabil să-mi trag concluzia - fie ea deductivă, inductivă sau abductivă. Pe scurt, este la fel de mecanic sau automat să tragi, pentru a folosi terminologia lui Peirce, *regula* din caz și rezultat (inducție) ca și să tragi *rezultatul* din regulă și caz (deducție) sau ca și să tragi cazul din *regulă* și rezultat (abducție).

II.- Totuși, concluzia abductivă, deși procedează într-un mod la fel de automat ca deducția din premise, este formal de așa natură încât nu dă naștere unei simple explicări a conținutului semantic al premiselor, ci unei recompuneri a acelui conținut semantic. Prin urmare, abducția este „sintetică" și inovatoare și, prin urmare, și riscantă : deoarece valoarea de adevăr a concluziei abductive nu este în mod normal determinată *de* validitatea premiselor (adică, premisele pot fi adevărate, iar concluzia falsă). Abducția constă în atribuirea subiectului investigației, identificat în premisa care exprimă „rezultatul", a caracteristicilor exprimate în protaza sau antecedentul premisei majore sau al regulii. Prin urmare, este clar cum atât doza de risc suplimentar față de premise, cât și gradul de noutate al concluziei abductive depind de relațiile care se intersectează.

ele se desfășoară între cele două propoziții (antecedent și consecvent) care - constituie premisa majoră.

În cazul abducției lui Kepler, concluzia a fost riscantă deoarece, deși este adevărat că o elipsă include anumite poziții determinate geometric, „nu este neapărat adevărat", cum se spune, că acele poziții trebuie incluse doar și în mod necesar într-o elipsă. Firește, pe măsură ce Kepler a extins treptat numărul de poziții observate și acestea s-au dovedit a fi compatibile cu o elipsă, riscul unei erori suplimentare în concluzie a scăzut, deoarece implicația reciprocă dintre antecedentul și consecințul premisei majore a crescut. Atunci când există o implicație reciprocă *totală* între antecedent și consecință, adică atunci când relația lor poate fi exprimată în termeni *dacă și numai dacă p, atunci q,* sau atunci când există o relație de corespondență unu-la-unu fără excepții între ceea ce este exprimat în antecedent și ceea ce este exprimat în consecință, adică dacă antecedentul nu poate apărea fără consecință și consecințul nu poate apărea fără antecedent, atunci ipoteza este evidentă: nu exprimă niciun risc suplimentar și se poate ajunge la aceeași concluzie ca și la abducție prin inversarea relației dintre cele două propoziții ale premisei majore dintr-o deducție . Abducțiile care dau naștere senzației sau termenului definit sunt de acest tip degenerat.

III. - Dacă gradul de noutate al concluziei abductive depinde de conținutul premisei majore, este clar că caracterul cu adevărat inventiv, revelator sau creativ al argumentului abductiv nu rezidă în inferență, ci mai degrabă în *interpretarea* datelor sau a „rezultatului", care este considerat o apariție particulară a consecinței tipice a unei legi sau a unui principiu general. Pe scurt, procesul euristic care dă naștere abducției își are punctul de plecare în date. Pentru a explica, justifica sau explica aceste date, trebuie să le consider o consecință a unui principiu general.

Odată ce am identificat acest principiu general, concluzia, ca afirmație a antecedentului aplicată subiectului investigației, vine mecanic. Ceea ce trebuie, așadar, să caut, să dezgrop, este principiul general sau premisa majoră. În alegerea premisei majore și, mai precis, a protazei sau antecedentului acesteia,

Ea pune în mișcare întreaga imaginație creatoare a cercetătorului, iar aici rezidă rădăcina noutății mai mari sau mai mici a concluziei abductive. În linii mari, se poate spune că abducția este cu atât mai inovatoare cu cât juxtapunerea dintre consecvent și antecedent este mai neobișnuită sau cu cât câmpul semantic al antecedentului este mai îndepărtat de câmpul semantic al consecventului.

Prin urmare, este evident banal să se introducă observația (care servește drept premisă majoră) „toate boabele din sac sunt albe" pentru a explica prezența unor boabe albe într-o cămară și, astfel, pentru a trage concluzia că boabele albe provin din acel sac. Aceasta, de fapt, rămâne în domeniul descoperirilor observaționale cele mai apropiate de date. Premisa majoră introdusă de Kepler are însă o anumită îndrăzneală: reflectă curajul de a păși pe căi care nu sunt în întregime evidente și bine bătute; întrucât, confruntat cu rezultatele observaționale, Kepler rupe cu un mod tradițional de gândire care considera mișcarea unei planete ca fiind circulară și caută curba care poate cuprinde punctele observate ca fiind a sa . Cu toate acestea, originalitatea ipotezei lui Kepler nu trebuie supraestimată , deoarece legea exprimată de premisa sa majoră nu este o invenție creativă, ci mai degrabă *recuperarea ingenioasă și oportună* a unui principiu deja perfect cunoscut. Prin urmare, originalitatea lui Kepler a constat în alegerea principiului potrivit (printre multele posibile și *cunoscute în mod abstract)* pentru a explica o consecință precum cea exprimată în enunțul „rezultatului". Principiul era de fapt destul de practic, în sensul că nu implica un salt semantic de la consecvent la antecedent . Noutatea abducției este mai pronunțată atunci când premisa majoră leagă rezultatul de o posibilă cauză îndepărtată și discretă . Și, evident, noutatea abducției este și mai clară și mai puternică atunci când principiul exprimat în premisa majoră este o *lege teoretică nouă,* mai degrabă decât o lege științifică universal acceptată . În acest caz, concluzia abductivă este „o idee nouă" în sens absolut: nu numai că aplicarea principiului general la subiectul investigației este nouă, dar principiul în sine este nou. Prin urmare, concluzia nici măcar nu a fost potențial inclusă în setul de noțiuni *dat* . Pentru un exemplu al acestui ultim tip de abducție, care este cel mai fructuos în cercetarea științifică, se poate lua în mod util pro-

abordarea argumentativă cu care Bohr a interpretat misterul discontinuității - liniilor spectrale ale hidrogenului (vezi M. Beniamini, M. Macciò, *La neutralità impossibile,* Milano, Mazzetta, 1977, pp. 88-102).

3. - *Peirce dincolo de Peirce: două concluzii.*

I. - Rezumând și simplificând rezultatele acestei discuții, vom spune că trebuie să distingem trei tipuri principale de abducție, cu trei grade ascendente de originalitate și creativitate:

— PRIMUL TIP DE ABDUCERE - legea medierii care trebuie utilizată pentru a deduce cazul din rezultat este dată în mod obligatoriu și automat sau semiautomat;

_AL DOILEA TIP DE ABDUCERE - legea de mediere utilizată pentru a deduce cazul din rezultat se găsește prin selecție în cadrul enciclopediei disponibile;

_AL TREILEA TIP DE ABDUCȚIE - legea medierii care trebuie utilizată pentru a deduce cazul din rezultat este constituită ex novo, *inventată.*

În acest ultim tip de răpire se „ghicește" cu adevărat.

II. - Pe ce bază „ghicim"?

Și de ce se întâmplă să ghicim corect atât de des?

Peirce răspunde la aceste întrebări cu doctrina sa despre înclinația naturală, înrădăcinată biologic și acumulată în om de-a lungul evoluției: *lumina naturală, modelată* progresiv sub influența legilor naturii și, prin urmare, din ce în ce mai spontan, printr-o afinitate secretă, aptă să reflecte tiparele realității.

Această doctrină a lui Peirce ni se pare inacceptabilă din punct de vedere științific , deoarece implică moștenirea biologică a caracteristicilor culturale dobândite cultural, când, de fapt, moștenirea caracteristicilor fizice dobândite fizic este inacceptabilă din punct de vedere științific (cel puțin în stadiul actual al cunoștințelor și cu tot respectul cuvenit pentru Lișenko).

De fapt, Peirce atinge aici teza filosofiei *influente.*

În opinia noastră, este necesară transformarea doctrinei lui Peirce prin înlocuirea expresiei *„lumină culturală"* cu cea a *luminii naturale,* care

pe lângă faptul că este îmbibat de o metafizică proastă, este prea generic, adică explică totul și nimic.

Când este necesar să „ghicească”, oamenii se trezesc ghidați de viziuni sistematice și cuprinzătoare ale realității, cu concepții filozofice, de care oamenii sunt mai mult sau mai puțin distinct conștienți, dar care totuși stabilesc *obiceiuri profunde,* ce determină orientările judecății.

Aceste filozofii sintetizează și organizează, pe baza unor proceduri de generalizare, analogie și ierarhizare, cunoștințele și achizițiile culturale, sedimentate de-a lungul secolelor, provenite din practici sociale foarte răspândite.

Prin urmare, nu este surprinzător faptul că aceste filozofii posedă (evident în grade diferite) propria lor forță de adevăr: printre altele, capacitatea de a inspira ipoteze științifice noi și valide.

GIANNI RIGAMONTI

ANALOGIE ȘI METAFORĂ ÎN ȘTIINȚĂ

În epistemologie, a prevalat mult timp teza conform căreia teoriile științifice sunt sisteme deductive formale în care termenii individuali contează pentru locul pe care îl ocupă în cadrul aparatului deductiv și nu pentru sensul lor; dar recent a recâștigat teren teza opusă, conform căreia o teorie nu este în sine un simplu sistem de calcul, ci se naște cu propria sa interpretare naturală, privilegiată.

Interpretarea unei teorii este în general numită *model* ; prin urmare, voi numi *teza* conform căreia fiecare teorie conține o parte integrantă a unui model *„modelist"* , iar teza conform căreia o teorie nu este în esență nimic mai mult decât un sistem formal „formalist". Teoria modelistă a avut întotdeauna un punct forte în argumentul conform căruia aplicabilitatea unei teorii la realitate devine inexplicabilă dintr-o perspectivă formalistă. Dacă termenii teoriei nu au nicio semnificație în sine, capacitatea lor de a corespunde datelor observaționale este un mister; este adevărat că formaliștii admit *reguli de corespondență* între expresiile teoretice și realitate, dar existența acestor reguli este un fapt cauzal și nemotivat în raport cu teoria, un fapt *metafizic* , cel puțin în sensul că nu face parte în niciun fel din teoria fizică propriu-zisă. Din perspectiva modelistă, însă, teoria se referă la realitate *prin însăși structura sa internă* . Chiar și un autor nu deosebit de ostil formalismului, precum Ernest Nagel, observă că „... modelele unei teorii servesc și la sugerarea punctelor în care pot fi introduse reguli care stabilesc corespondențe între noțiuni experimentale. Dacă o teorie ar fi enunțată ca un set de postulate neinterpretate, care nici măcar nu ar arăta o analogie formală cu un sistem deja cunoscut de relații abstracte, formularea nu ar oferi nicio indicație despre cum ar putea fi aplicată teoria la probleme fizice concrete... Dar, deși, așa cum s-a menționat deja, un model în sine nu stabilește reguli de corespondență pentru

„Prin interpretarea termenilor unui calcul, se poate sugera adesea care termeni teoretici pot fi asociați cu idei experimentale. De exemplu, interpretarea normală a postulatelor teoriei cinetice a gazelor conduce în mod natural la asocierea expresiei teoretice «modificarea impulsului total al moleculelor care lovesc o suprafață unitară» cu noțiunea experimentală de presiune; în mod similar, modelul sugerează că expresia teoretică «produsul masei fiecărei molecule și al numărului total de molecule» poate fi făcută să corespundă - noțiunii experimentale de masă a unui gaz; și așa mai departe...” (Ernest Nagel, *Structura științei,* Milano, Feltrinell, 1968, pp. 121-22).

Această forță a fost sporită și mai mult prin dezvoltarea lui Kuhn; de fapt, pare legitim să interpretăm paradigma kuhniană ca pe o *schemă analogică.* Când vine vorba de clasificare, o paradigmă duce la privilegierea anumitor similarități ca fiind decisive față de altele; prin urmare, implică o dispoziție de a recunoaște anumite configurații mai degrabă decât altele și, prin urmare, pornește de la anumite așteptări despre structura lumii; în acest sens, conține un model.

Acest aspect al epistemologiei kuhniene a fost explorat în profunzime mai ales de Margaret Masterman (vezi mai jos, p. 431); dar odată cu Kuhn-Masterman, conceptul de model capătă un nou aspect, care, însă, nu este altceva decât apariția unor caracteristici care au fost întotdeauna implicite. Anterior, era înțeles ca *referința* teoriei, în esență în sensul rigid univoc al unei semantici tarskiene; mai târziu, univocitatea cedează locul anologiei. O paradigmă conține sau generează un model în sensul că tinde să interpreteze fenomenele prin analogie cu ceva deja cunoscut. Lumina este analoagă mișcării undelor sau trecerii unor proiectile minuscule; căldura unui fluid sau mișcărilor și impacturilor unui sistem de sfere elastice. Cu toate acestea, în același timp, cei care utilizează aceste modele știu că lumina nu este exact trecerea unor bile sau a crestelor de undă; teoria lor include, prin urmare, o interpretare în esență imprecisă, ba chiar improprie; prin urmare, include nu doar analogia, ci și metafora, în sensul tradițional al utilizării metaforice a termenilor, ambele fiind prezente în știință într-un mod care nu este marginal, ci omniprezent, nu accesoriu, ci constitutiv. Vezi, în acest sens, poziția lui Mary Hesse: « modelul deductiv al explicației științifice ar trebui modificat cu»

integrată de o concepție a explicației teoretice ca o redescriere metaforică a domeniului explanandumului» *(Modele și analogii în știință,* Milano, Feltrinelli, 1980).

Messe vorbește de fapt mult despre metaforă, dar nu clarifică cum o intenționează; un singur lucru este incontestabil, și anume că pentru ea este un instrument pentru *extinderea* cunoașterii - ceea ce, de altfel, este valabil și pentru analogie. Pornind de la ceea ce este deja cunoscut, Tuna și cealaltă transferă conceptele deja valabile din cadrul acesteia către ceea ce nu este încă cunoscut. Acest proces, însă, activează un mecanism de interacțiuni care modifică însăși conceptele inițiale. „Puterea metaforei constă în *interacțiunea* dintre conceptul normal al termenului metaforic și contextul originalului, într-un mod care afectează sensul *ambelor.* A numi un om «lup» înseamnă atât atragerea atenției asupra anumitor aspecte ale omului care sunt aduse în minte prin asocierea cu «lup» cât și, poate, modificarea reciprocă a sensului cuvântului «lup» *în contextul său original ...* ” Dar, în acest moment, nu mai putem evita o concluzie foarte dificilă: „...această concepție interactivă... deschide posibilități importante. Dacă acest lucru este corect, nu trebuie să existe circularitate în opinia că, într-un anumit sens, tot discursul *este* metaforic, deoarece sensurile tuturor cuvintelor au fost mult timp influențate de astfel de procese interactive. Există o posibilitate paralelă de a susține că orice predicație este analogică? Cu alte cuvinte, acea analogie nu este un hibrid ciudat și inexplicabil, ci mai degrabă că univocitatea este, în cel mai bun caz, o simplificare excesivă sau, în cel mai rău caz, un mit extrem de înșelător? (Resse, *op. cit.,* p. 143).

Acum, astfel de poziții reprezintă depășirea vechilor idoli și, prin urmare, o realizare indispensabilă; dar numai dacă nu interpretăm teza naturii metaforice a oricărui limbaj ca o renunțare sau chiar ostilitate față de precizie, până la extrema echivalenței reciproce a tuturor discursurilor. Iar pericolul este real, având în vedere modul în care școala lui Lacan privește această teză - la care și ea, la rândul ei, a ajuns.

O teorie adecvată a utilizării științifice a analogiei și metaforei, însă, lipsește aproape în totalitate. Încercările de formalizare ale lui Resse sunt considerate insuficiente de autoare însăși. O lucrare de retorică, nu de filosofie sau epistemologie, precum *Tratatul despre argumentare al lui Perelman și Olbrechts-Tyteca* , poate oferi în schimb câteva sugestii utile.

Autorii amintesc, pentru început, o concepție destul de răspândită, dar inacceptabilă, *despre* analogie: „Gânditorii empiriști... văd adesea în analogie o similaritate de o calitate minoră, imperfectă, slabă, incertă. Se admite, mai mult sau mai puțin explicit, că analogia face parte dintr-o serie, identitate-similaritate-analogie, din care constituie pasul cel mai puțin semnificativ" (op. *cit.,* Torino, Einaudi, 1965, p. 392). O astfel de concepție, făcând din analogie un fel de asemănare vagă, ar transforma-o, în fapt, într-un instrument de aplicare nelimitată și necontrolată. Când am putea exclude vreodată – în fața unei imaginații suficient de nestăvilite; și nu ducem lipsă de ele – că orice x ar putea semăna *vag* cu un y dat? Dar dacă așa ar fi, fiecare analogie ar fi banală, indiferentă, lipsită de forță probatorie, în timp ce „simplul fapt de a fi capabilă să ne facă să preferăm o ipoteză alteia indică faptul că are valoare argumentativă" (op. *cit.,* p. 393).

Calea de urmat este alta: „Ceea ce face ca analogia să fie originală și o distinge de identitatea parțială, adică de noțiunea oarecum banală de similaritate, este faptul că, în loc să fie o *relație de similaritate,* este o *similaritate de relație* " (ibid.). Schema clasică a analogiei este, de fapt: A este către B așa cum C este către D; de exemplu, seara este către zi așa cum bătrânețea este către viață. Totuși, aceasta nu este o configurație complet simetrică, deoarece doar una dintre cele două perechi, *tema, se află în centrul atenției;* cealaltă, *forumul,* are funcția de a ilumina mai bine un aspect specific al temei, de exemplu, acea seară (sfârșitul temei) este un fel de bătrânețe (sfârșitul forumului).

Observ în acest moment că, dacă subiectul este mai puțin cunoscut decât forumul, analogia, pe lângă faptul că evidențiază un aspect specific, îl face *în general mai ușor de înțeles* . De exemplu, lumina este față de eter așa cum sunt undele față de o masă de apă (analogia undelor); lumina ricoșează de o suprafață reflectorizantă așa cum o bilă de biliard ricoșează de o pernă (analogia corpusculară). Această trecere de la uzul retoric la cel științific pare complet naturală.

Să revenim la Perelman și Olbrechts-Tyteca. Ei observă că secvența forului și temei nu este unidirecțională. Poate exista o reacție pozitivă a celei de-a doua asupra primei, ca în acest pasaj din Sfânta Ecaterina de Genova: „Această formă purgativă pe care o văd a sufletelor Pur-

catatoriu, o simt în mintea mea, mai ales în ultimii doi ani: și în fiecare zi o simt și o văd tot mai clar. Îmi văd sufletul în acest trup ca și cum ar fi în Purgatoriu..."

Însăși ideea de Purgatoriu nu poate fi construită decât analogic, de exemplu, astfel: sufletul se află în Purgatoriu (temă) ca și în trup (forum). Este o condiție temporară, imperfectă, destinată să fie înlocuită de una superioară. Dar în acest punct analogia poate fi inversată: sufletul se află în trup (temă) ca într-un Purgatoriu (forum). Noul concept a reacționat asupra celui vechi, modificându-l.

Prin urmare, avem un feedback care amintește în mod categoric de cel despre care vorbește Mary Hesse; posibilitatea sa este garantată de faptul că analogia , deși trebuie să respecte condiții structurale precise, are și un aspect concret inevitabil. „Chiar dacă analogia este un raționament care privește relațiile, cele care există în cadrul forumului și în cadrul temei, ceea ce o diferențiază de simpla proporție matematică este faptul că natura termenilor, în analogie, nu este niciodată indiferentă . De fapt, datorită analogiei, se stabilește o apropiere între A și C, între B și D, ceea ce duce la o acțiune reciprocă" (p. 399).

Cât despre metaforă, „...nu am avea o modalitate mai bună de a o descrie decât să o concepem... ca pe o analogie condensată, rezultată din fuziunea unui element al forului cu un element al temei." Urmează un citat aproape sacramental din *Poetica lui Aristotel* : „Bătrânețea are aceeași relație cu viața pe care o are seara cu ziua; prin urmare, se poate spune că bătrânețea este seara vieții" (p. 421).

Perelman și Olbrechts-Tyteca au un obiectiv precis: „A concepe metafora ca un derivat al analogiei și analogia ca o comparație de relații este modalitatea care ni se pare cea mai eficientă de a *lupta, la nivel teoretic, împotriva erorii... de a considera metafora o imagine* " (p. 424, sublinierea noastră). De fapt, metafora, dacă este o imagine, provine exclusiv din mecanisme perceptive sau imaginative în care constrângerile jocului intelectual nu se mai aplică; iar dacă aceste construcții se prăbușesc, arbitrariul este inevitabil.

În ceea ce-i privește pe epistemologi, cred că cea mai importantă contribuție a fost adusă de Margaret Masterman în *lucrarea „Natura unei paradigme"* (în AA. VV., *Critica e crescita della conoscenza,* Milano, Feltrinelli, 1976). Autoarea

Masterman subliniază cu extremă forță natura *concretă* a paradigmelor: „Metafizica explicită (pe care omul de știință însuși o numește «filosofie» sau «diablocări»), cea mai completă inovație matematică, cele mai dezvoltate proceduri experimentale – toate acele lucruri care, luate împreună, vor deveni mai târziu rezultatul științific concret stabilit – vin aproape întotdeauna mult după expedientul practic inițial care operează suficient pentru ca alegerea sa să includă o intuiție potențială, adică după primul test dificil al paradigmei" (op. *cit.,* p. 142). Într-atât, adaugă Masterman, încât paradigma precede teoria, iar aceasta din urmă nu poate apărea dacă prima nu este deja acolo. Și dacă precede teoria, nu poate fi abstractă; într-adevăr, este chiar *dublu* concretă, «... este o imagine concretă a ceva, A, care este folosită analogic pentru a descrie altceva concret, B... Are astfel două feluri de concretețe, nu doar una: concretețea pe care a adus-o cu ea fiind o imagine a lui A și a doua concretețe pe care a dobândit-o acum, fiind aplicată lui B" (p. 151). Prin urmare, știința nu este legată de concret doar în momentul predicției și aplicării, ci și, ca să spunem așa, în chiar actul nașterii sale; nu este un sistem de concepte *pure* care să fie aplicate, ci de concepte *înrădăcinate într-o imagine* - și care sunt apoi aplicate. Fără această înrădăcinare, prin care „există întotdeauna o analogie sau un model concret la baza oricărei matematici folosite în știință", nu există știință, deoarece „această analogie este cea care ghidează și reduce articularea teoriei, dezrădăcinând și eliminând, din necesitatea conservării ei, posibilitățile altfel excesive de dezvoltare abstractă, intrinseci oricărei matematici" (p. 151-52).

Manualul și munca intelectuală în Grecia antică de Farrington), insistența asupra concretului evocă doar imaginea unei științe singular practice, materiale, aproape artizanale, în cazul lui Masterman ea conduce și la ceva mult mai original: a explica de ce paradigmele nu sunt nici comensurabile între ele, nici eterne, «... o paradigmă conturează o «analogie imediată»... Aș dori să definesc o analogie imediată ca o analogie care posedă următoarele caracteristici logice:

a) o analogie imediată care ducea la extensibilitate;

b) nu este comparabilă cu nicio altă analogie imediată... » (p. 153).

Textul englez înlocuiește „imediat” cu *„brut”,* care are multe alte nuanțe: brut, brut, sumar... Chiar și alegerea acestui termen contribuie la a da paradigmei o senzație puternic materială, aproape cea a unui obiect tangibil. Or, conceptele pot fi combinate *fără limite,* dacă nu chiar logice, cu alte concepte; ceea ce este material, însă, nu poate reveni indiferent în nicio situație materială. Asemenea sferei de influență a unui potentat sau a duratei de viață a unui om, paradigmele - care pentru Masterman au o *puternică concretețe,* o *dublă* concretețe - nu se pot extinde la nesfârșit; se transformă și se îmbogățesc până la un anumit punct, apoi aventura lor se încheie.

Cât despre incomensurabilitate, Masterman crede probabil că ceea ce este imediat, *brut,* este ca atare un *unicum,* că nu descinde, împreună cu altceva, dintr-un gen comun care face posibilă comparația. „...dacă luăm în considerare doar o paradigmă concretă care conturează o analogie imediată, atunci, după cum se știe, din moment ce este cu adevărat imediată, nu poate fi comparată direct cu nicio altă analogie imediată... De asemenea, trebuie remarcat faptul că această incomparabilitate asupra căreia am convenit depinde de imediatitate” (pp. 153-54).

Un alt fir de care ne putem agăța pentru a găsi o cale care să ne îndepărteze de pericolul arbitrarului fără a cădea înapoi în formalism este acesta: din moment ce o paradigmă este cea care le generează, nu toate analogiile și metaforele din științe sunt legitime; de fapt, extensibilitatea paradigmei este finită și este finită pentru că paradigma este „brută”.

Pe scurt, putem spune acum că am găsit mai mult decât suficiente sugestii posibile despre cum să împiedicăm admiterea gândirii analogico-metaforice în știință să o precipite pe aceasta din urmă în arbitrar ; într-adevăr, ne confruntăm cu o problemă nu de raritate - cum și unde să le găsim - ci de abundență - cum să le reconciliem pe cele disponibile. „Linia Perelman” și „linia Masterman” sunt, de fapt, la prima vedere, antitetice; una găsește o garanție a non-arbitrarității în natura combinatorie a analogiei și metaforei, care, fiind legate de legi structurale precise, *nu trebuie* înțelese ca imagini; cealaltă o găsește în schimb în faptul că sunt imagini într-un sens puternic, foarte imediat, foarte concret, practic-material și, tocmai din acest motiv, nu sunt extensibile *ad libitum.* Acestea sunt două perspective foarte interesante, dat fiind că prima deschide calea pentru studiul acelor „mecanisme interactive” care modifică continuu utilizarea termenilor, chiar și a celor științifici, iar a doua, pentru prima dată de la Marx încoace, oferă

ceva nou despre factorii practic-materiali prezenți chiar și în cea mai abstractă cunoaștere. Ar fi păcat, ca să nu spun mai mult, să fim nevoiți să alegem între una și cealaltă. Acum, cred că o cale de ieșire – una care trebuie testată, desigur; este o propunere provizorie, o intuiție care are nevoie de confirmare – ar putea fi aceasta: să distingem între analogia *lingvistică* și *cea prelingvistică. Atunci când humusul și vehiculul* său original este limbajul, analogia este supusă regulilor unui joc combinatorial; atunci când apare dintr-o acțiune practic-imediată, „brută", nu are o articulare verbală sau cel puțin nu se identifică cu această articulare, așa că extinderea sa se desfășoară pe linii diferite (și nu este caracterizabilă într-un spațiu scurt; vezi Masterman, *op. cit.,* spre sfârșit). Firește, se poate vorbi în mod propriu despre metaforă doar în primul caz.

PETRU PALUMBO

SEMNIFICAȚIE EMPIRICĂ ȘI SEMNIFICAȚIE FACTUALĂ

Acea a treia ramură a științei totale „a tot ceea ce intră în sfera intelectului uman", pe care Locke, urmând o practică deja stabilită în Anglia (C), numită o-rmeiwTixiri, trebuia să funcționeze, în opinia sa, ca un nou *„tip de logică și critică* " care să fie exercitată față de „ *idei"* sau mai degrabă față de „ *cuvinte* ", ca semne sensibile ale ideilor ([2]). Semiotica trebuia să se ocupe de „considerarea naturii semnelor pe care mintea le folosește pentru a înțelege lucrurile și a comunica cunoștințele sale altora", în vederea *ordonării corecte* a semnelor în sine și, în special, a unui control exact privind validitatea utilizării lor cognitiv-informative. Convingerea lui Locke era că acest nou tip de critică se va dovedi decisiv în raport cu acea masă de probleme și discursuri filosofice care, depășind, în opinia sa, capacitatea de înțelegere a intelectului uman, ridică dispute care nu sunt niciodată clar rezolvabile și, prin urmare, sunt potrivite doar pentru a provoca îndoieli și a induce scepticism ([3]). În legătură cu această masă de pseudo-cunoștințe, bazată pe „ *vaguitatea"* și *„insinuarea* " multor termeni și pe „ *abuzul de limbaj",* Locke și-a declarat modesta ambiție de a servi cel puțin ca „simplu muncitor care curăță terenul și îl de resturi care împiedică calea către cunoaștere" ([4]).

pe calea acestei noi *„căi a ideilor* ", care aducea critica filosofică la nivelul unei investigații asupra sensului și utilizării termenilor în discursurile cognitive. El avansase argumente care le anticipau literalmente pe cele ale neopozitiviștilor și analiștilor englezi ai secolului XX cu privire la insignifianța discursurilor metafizice. Hobbes, de fapt, afirma că un discurs poate fi, de asemenea, complet absurd și insignifiant, în timp ce pare a fi un discurs autentic, iar acest lucru se întâmplă atunci când „seria de nume nu corespunde în minte niciunei serii de nume".

„concepte”: acest caz s-a întâmplat foarte des printre autorii scrierilor metafizice ([5]). Ca motiv pentru insignifianța unor astfel de discursuri, el a invocat *intraducibilitatea* acestora în limbajul comun ([6]). Hobbes a mers chiar până acolo încât a conjecturat că anumiți termeni metafizici specifici, în special cei care derivă din utilizările verbului „ *a fi”,* apar din ipostatizarea structurilor gramaticale specifice unor limbi: în limbi diferite, cu o morfologie diferită, nici măcar nu ar fi putut apărea, ci toate funcțiile logice corespunzătoare ale raționamentului ar fi putut fi realizate în mod egal prin combinarea adecvată de cuvinte . În absența utilizării verbului „a fi”, Hobbes se întreabă: „ce ar deveni atunci acești termeni de *entitate, esență, esențial, esențialitate,* care derivă din acel verb și mulți alții care depind de aceștia, - fiind aplicați atât de des?” ([7]).

Acum, în această nouă perspectivă a criticii filosofice ca o critică lingvistică ce trebuie exercitată asupra discursurilor metafizice, bazată pe - presupunerea *filosofică că toate ideile sunt „derivate din experiență”,* apare o concepție a *semnificației cognitive* ca fiind coincidentă tout *court* cu *semnificația empirică,* așa cum o găsim în neo-empirismul secolului al XX-lea. Pasul decisiv în această istorie a teoriei semnificației ca antimetafizică este fuziunea noțiunii de *semnificație empirică* cu cea de *semnificație factuală.* Aceasta se întâmplă pe baza unei concepții naive, necritice și confuze despre experiență, conform căreia fiecare referință posibilă a discursurilor la fapte și experiențe reale, verificabile obiectiv, este ușor de interpretat în cadrul modalităților de referință la fapte și experiențe stabilite prin observația științifică metodic stabilită . Distincția dintre toate cunoștințele în *analitice* și *sintetice,* împărțirea tuturor adevărurilor posibile în *adevăr al rațiunii* și *adevăr al faptului,* consacră expulzarea oricărui discurs metafizic din sfera semnificației cognitive sau informative, întrucât *factual-empiricul* este înțeles ca ocupând întreaga extensie a *sinteticului ,* iar discursului metafizic i se refuză referința factuală: este un tip de discurs *abstract* care, în fapt, *nu spune nimic!* În etapa semiologică de identificare *a sensului factual* și *a sensului empiric , reducerea filosofică* a tuturor adevărurilor posibile este, așadar, condensată.

cunoaștere la cunoaștere empirică. Prin urmare, în semiologia empiristă dintre secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, chiar și fără o conștientizare metodologică complet clară , «este deja evident că empirismul trebuie să fie, în forma sa cea mai matură, empirism *logic* (analiza limbajului, teoria - verificabilității aserțiunilor)» ([8]). Astfel, noul pozitivism al secolului al XX-lea va considera insignifianța aserțiunilor metafizice nu mai o consecință a unei poziții filosofice care trebuie argumentată teoretic , nici un simplu fapt, ci mai degrabă o chestiune de *logică pură ([9]):* într-un limbaj construit corect din punct de vedere logic, metafizica nici măcar nu poate fi exprimată. Mai mult: nu poate fi spusă, dar nici măcar gândită sau investigată ([10])! - Problemele metafizice tradiționale se rezolvă prin dizolvarea lor gramaticală: de fapt, ele apar din disfuncții lingvistice de natură sintactică sau semantică, fără niciun corelat factual (").

J. Weinberg, în lucrarea sa clasică din 1936 despre neopozitism, deși a observat insuficiențele criteriului empirist al sensului și dificultățile pe care le-a întâmpinat, a afirmat că munca critică desfășurată de neopozitiviști „arată, totuși, că nicio explicație a sensului și adevărului propozițiilor nu va acorda afirmațiilor metafizicii un loc semnificativ în discurs" ([12])! Această convingere a continuat, de fapt, să existe în mintea neopozitiviștilor chiar și cu ocazia tuturor revizuirilor pe care criteriul semnificației a trebuit în mod necesar să le sufere de-a lungul anilor: efortul lor constant a fost de a oferi o interpretare a enunțurilor semnificative non-analitice capabilă să le conecteze logic la enunțurile observaționale, pentru a demonstra că singurul conținut *cognitiv* al unei teorii raționale și științifice este tocmai *conținutul său empiric ([u]).*

Pe de altă parte, nici măcar în cadrul celei mai recente fenomenologii lingvistice anglo-saxone discursul metafizic nu și-a găsit recunoașterea - pretențiilor sale tradiționale de a vorbi despre realitate și de a o explica, și, prin urmare, de a fi tratat ca un discurs factual semnificativ , care trebuie judecat drept adevărat sau fals. De fapt, așa-numita trecere *de la refuz la analiză* (* [4]), sau mai degrabă la înțelegerea diferitelor tipuri de discurs și a modului lor de funcționare, a dus la căderea tezei lipsei de sens (în general) a metafizicii, ci pentru a rezerva acestui discurs un sens și o importanță care să fie evaluate în raport cu scopurile și funcțiile sale.

particular, cum ar fi originile psihologice, religioase, morale, politice sau mitico-fantastice ale ipotezelor științifice. Cu alte cuvinte, metafizica ar întruchipa acel tip original și specific de relație dintre om și lume care poate fi clasificat cu termenul de *viziune* sau *blick ([15]),* experiențe care sunt într-adevăr importante pentru om și care influențează tot restul discursurilor și acțiunilor sale. Însă metafizica ca atare nu poate aspira să ofere *informații obiective* despre realitate: propozițiile metafizice nu pot avea un sens *factual* și, prin urmare, nu pot fi evaluate ca adevărate sau false ([16]).

Stranietatea, *diversitatea* discursurilor filosofico-metafizice, mereu - contestate la nivelul *normalității* și *pozitivității* vieții civil-raționale a comunității umane, și-a găsit sancțiunea riguroasă la nivel semiologic de către rațiunea modernă, pe baza unor presupuse reguli logico-semantice de fier ce guvernează sistemul de semne al limbajului cognitiv! Acest destin problematic, pe de altă parte, pare a fi deja închis de la început în chiar numele *metafizicii ,* în natura problematică a etimologiei sale și în incertitudinea privind locul său în cadrul sistemului cunoașterii ([17]).

Totuși, intenționalitatea cognitivă, referința factuală a discursului metafizic, în tipul său clasic, aristotelic, sunt foarte clare încă de la primele măsuri. Metafizica aristotelică, de fapt, așa cum s-a subliniat de mai multe ori, își propunea să „dovedească ceea ce se vede («copia») [și] ceea ce se știe imediat («Pép-TiEtpia»). Dacă Aristotel a caracterizat-o drept știința *«zeului»,* în comparație cu cunoașterea mai simplă a «de ce», el a recunoscut astfel că „dacă filosofia *(în primul rând)* este știința «de ce», ea trebuie să fie în primul rând cunoașterea «ce-ului»" ([1b]). Dacă discursul metafizic depășește ordinele tuturor celorlalte discursuri cognitive, tocmai pentru a depăși acest lucru trebuie să fie în strânsă relație cu cele din care își ia mișcarea . Pentru un astfel de discurs este, prin urmare, esențial nu numai să se facă afirmații de propria ordine, de propriul tip, ci să se regăsească în relație cu afirmațiile discursului comun sau științific. Pentru metafizica clasică (și aici ne angajăm doar la asta) nu este vorba de *a presupune* sfera metaempiricului, ca fiind deja calificată și fondată în sine, în raport cu care sferă se pretinde că se fac conceptele și afirmațiile care apar în referință imediat valide.

determinat și univoc cu sfera empirică. Mai degrabă, este un discurs care, evidențiind necesitatea rațională a medierii experienței, afirmă altceva decât experiența, când „fără o astfel de afirmație , interpretarea logică a experienței însăși ar fi învăluită în contradicție". Aceasta fiind schema fundamentală a structurii discursive a metafizicii clasice, într-un astfel de caz ne aflăm confruntați cu „ *construcția însuși sensului* termenului sau propoziției , care se referă la o realitate dincolo de experiență" ([19]).

Deja din aceste note foarte scurte se poate observa că discursul metafizic este plasat intenționat într-o relație specifică cu *faptele*. Faptele de la care pleacă și la care se referă sunt în mare parte fapte „absolut generale și absolut prime", de o stabilitate simplă, dar nu sunt în niciun caz fapte „pure", ci mai degrabă fapte iluminate pornind dintr-o anumită perspectivă sau teorie (cel puțin dintr-un anumit grad de abstractizare în raport cu complexitatea și multiformitatea faptelor concrete). Și astfel, într-un fel, în analogie cu ceea ce se întâmplă în constituirea domeniilor de referință ale diferitelor discursuri științifice pornind de la anumite *predicate de bază* ([20]), se poate susține validitatea recunoașterii ca *fapte filosofice, sau* de domeniu filosofic, a unor fapte precum „faptul *existenței a ceva,* faptul *existenței unei multiplicități , al existenței schimbării și a devenirii, existența cunoașterii și a gândirii, existența dorinței" ([21]).*

Acum, în fața unor astfel de cerințe raționale pentru recunoașterea - sensului cognitiv-factual al discursurilor metafizice (cel puțin al celor de tipul menționat anterior), așa cum reiese din aceste considerații prea sumarizate , există acel nod semiotic constituit de noțiunea unitară de sens factual și sens empiric, care este un rezultat tipic al empirismului. Dar în cadrul neo-empirismului însuși, deja în 1933, vocea lui Karl Popper s-a ridicat împotriva criteriului neo-pozitivist al sensului. Popper a propus criteriul său de *demarcare între știință și non-știință* în cadrul limbajului semnificativ, identificându-l cu *falsificabilitatea* și excluzând utilizarea criteriului *sensului* pentru a distinge sensul de non-sens. Acest criteriu de demarcare a recunoscut în mod explicit sensibilitatea metafizicii, care, printre altele, în opinia lui Popper, „din punct de vedere istoric este sursa din care izvorăsc teoriile științelor empirice" ([22]). Pe lângă *Logică,*

Chiar și în scrierile sale din anii următori și cu o importanță mai mare, Popper a produs numeroase argumente cu privire la inutilitatea, imposibilitatea și pericolul furnizării unui criteriu al *sensului empiric* care să delimiteze întreaga arie semantică a discursurilor cognitive, cu scopul de a declara discursurile metafizice nesemnificative pe bază logico-lingvistică, și a făcut-o prin demontarea tuturor presupozițiilor semantice și sintactice (în mare parte de origine filosofică) ale lingvisticii neopozitiviste. El a ajuns să propună o viziune asupra științei nu atât ca *sistem de semne,* sau ca *un anumit tip de limbaj* (atât pentru «Received View» [concepția neopozitivismului timpuriu], cât și pentru «Weltanschaungen analysis» [de origini popperiene și kuhniene recente], se poate spune că caracterizarea teoriilor științifice are loc prin examinarea formulărilor lor lingvistice și «ocazional se pare că se presupune și că teoria *este* formularea sa lingvistică» (“)), ci mai degrabă ca *un sistem de probleme intelectuale obiective,* de practici teoretice și de reguli procedurale, cu siguranță legate de semne, dar nu reductibile la acestea ([24]).

În ceea ce privește problema sensului, criteriul de demarcație al lui Popper lasă deschisă posibilitatea existenței unor propoziții cu sens, care nu sunt nici analitice, nici științifico-empirice. Preocuparea sa a fost de a propune reguli logico-metodologice pentru a garanta falsificabilitatea empirică a aserțiunilor științifice; adică, pe lângă testabilitatea lor intersubiectivă necesară , garanția posibilității de conflict cu realitatea concretă despre care vorbesc teoriile științifice. Potrivit lui Popper, însă, pot exista și aserțiuni care vorbesc într-adevăr despre realitate, care afirmă ceva despre lume și, prin urmare, oferă informații, dar într-un *mod non-empiric.* Ca atare, acestea nu pot fi falsificabile empiric și, prin urmare, nu intră în domeniul științific. Tocmai genul de propoziții pe care Popper le-a subliniat ca fiind semnificative din punct de vedere factual, deși non-empirice și non-științifice, sunt afirmații *strict existențiale* (izolate), afirmații de forma „există corbi negri” sau „există cel puțin un corb negru”, care nu sunt însoțite de nicio specificare sau limitare spatio-temporală. Cele mai tipice enunțuri științifice, conform lui Popper, sunt în schimb *enunțuri strict universale (* și acestea nefiind supuse restricțiilor spațiale).

(temporal-temporal), cum ar fi legile naturii ([25]), care pot fi exprimate sub forma negărilor unor aserțiuni strict existențiale , adică sub forma unor *aserțiuni de inexistență* (această formulare ne permite să vedem, notează Popper, cum legile naturii constituie interdicții: ele neagă că ceva există sau se poate întâmpla). Acum, *aserțiunile strict existențiale* (sau *aserțiunile „există")* nu sunt falsificabile, deoarece nicio aserțiune singulară care se referă la un eveniment observat nu poate contrazice aserțiunea existențială [«sunt ciori negre aici» nu contrazice «sunt ciori albe»], în timp ce acestea sunt verificabile, conform parametrilor de verificabilitate stabiliți de criteriile tradiționale ale semnificației empirice. Și Popper a demonstrat cu răutate că poate construi o formulă metafizică prin excelență, cum ar fi (Ex) D(x), adică „există ceva care are proprietățile lui Dumnezeu", respectând toate cerințele criteriilor verificationiste ale lui Carnap și că poate face această formulă „controlabilă" și chiar „ confirmabilă" prin expediente adecvate ([26]). În cele din urmă, Popper exclude ca fiind non-științifice (non-empirice) afirmațiile strict existențiale, chiar dacă le consideră semnificative, și include în schimb în sfera științei și a controlabilității empirice acele *afirmații strict universale,* care au constituit întotdeauna o mare problemă pentru empiriști, deoarece nu sunt verificabile (dar falsificabile în sistemul popperian).

Urmând reflecțiile lui Popper, J. Watkins, elevul său, într-o serie de articole între 1957 și 1959, a indicat în cele din urmă cu extremă claritate că punctul critic al ideii de semnificație cognitivă (o idee pe care Hempel, în fața tuturor dificultăților apărute, o declarase a nu mai fi un *explicandum* fructuos ([27])) era includerea reciprocă nejustificată a „sensului factual" și a „sensului empiric ". Și într-o discuție elaborată despre adecvarea diferitelor criterii ale sensului empiric propuse de neo-empiriști, el a pledat pentru separarea clară a celor două noțiuni și a propus o definiție falsificatoristă a sensului empiric, derivată din criteriul popperian de demarcare (care, să ne amintim, nu a fost niciodată propus ca un criteriu al sensului!), capabilă să satisfacă cerințele formale și materiale necesare în scopul aserțiunilor științifice ([28]). Criteriul lui Watkins pentru *„semnificație empiric" nu este menit să fie*

mai mult decât a fi în același timp un criteriu pentru *„ semnificație factuală”;* exclude afirmațiile strict existențiale și recunoaște că există propoziții non-empirice, dar semnificative factual, deși non-analitice. În acest punct, Watkins ar putea sublinia că trebuie să fie clar că atunci când cineva încetează să facă afirmații empirice, poate face afirmații adevărate/false de caracter factual, dar metafizic! (f [29]).

Mi se pare corect să considerăm acest punct de sosire al reflecției neo-empiriste (inclusiv Popper și Watkins care, deși nu sunt tocmai empiriști, aparțin cu siguranță acestei zone filosofice) ca un punct de cotitură istoric al empirismului ([30]) și, în special, ca un fapt foarte interesant și poate susceptibil de evoluții în istoria cercetării semiologice. De fapt, în ceea ce privește statutul lingvistic al termenilor și propozițiilor metafizice, întrebarea nu se poate opri în această etapă.

Recunoașterea sensului factual al anumitor afirmații metafizice în termenii lui Popper și Watkins nu clarifică încă modul în care astfel de afirmații pot fi evaluate ca adevărate sau false, dincolo de un criteriu generic de argumentabilitate și criticabilitate rațională (pe care Popper a insistat din ce în ce mai mult în ceea ce privește convingerile sale timpurii, iar Watkins s-a bazat în scopul unei aprofundări critice a concepției lakatosiene asupra *programelor de cercetare metafizică).*

Watkins a inclus printre cerințele criteriului său pentru *„semnificație empirică”* excluderea acelor propoziții metafizico-teologice a căror acceptabilitate nu putea fi afectată de valoarea de adevăr a aserțiunilor observaționale. Dar aici se află un punct crucial pentru chestiunea sensului discursurilor metafizice și, prin extensie, pentru cea a discursurilor științifice. De fapt, se poate susține că anumite aserțiuni metafizice sunt în principiu falsificabile empiric, prin faptul că exclud direct sau indirect anumite aserțiuni observaționale, care, dacă ar fi verificate, ar falsifica astfel aserțiunile metafizice care le exclud. De fapt, unii autori au reconstruit formal structura logică a falsificabilității empirice a anumitor aserțiuni metafizice și teologice ([31]). Mai general, P. Weingartner, examinând logic „universul discursului” propriu metafizicii, a concluzionat că „deși «obiectele» metafizicii sunt diferite

„din entitățile conținute în universul discursului altor discipline științifice pare totuși posibil ca teoriile metafizice să fie deschise criticii din partea altor științe” (f [32]).

Pe de altă parte, trebuie remarcat că acest rezultat nu este deloc surprinzător, întrucât, la urma urmei (cu clarificările cuvenite), este în armonie cu o viziune asupra filosofiei lipsită de prejudecăți și cu istoria gândirii (cel puțin în anumite aspecte).

Însă, în concluzie, trebuie adăugat că, în lumina ultimelor considerații, întreaga chestiune a *semnificației cognitive* și în special chestiunea *sensului factual* trebuie încă studiată în profunzime.

(') Vezi L. FORMICARI, *Lingvistică și empirism în Anglia secolului al XVII-lea,* Laterza, Bari, 1970, p. 173, nota 2.

(:) J. LOCKE, *Eseu despre intelectul uman,* editat de Maria și Nicola Abbagnano, Utet, Torino , 1971, pp. 818-19.

(J) Ibidem, p. 65.

(4) Ibidem, p. 52.

(■') TH. HOBBES, *De corpore,* Pars I, cap. III, 1.

(6) TH. HOBBES, *Leviathan,* Laterza, Bari, 1912, voi. II, cap. XLVI, p. 277-278.

(') Ibidem, pp. 267-268.

(") G. BONTADINI, *Studies in Modern Philosophy,* La Scuola, Brescia, 1964, p. 270.

(') Vezi A.J. AYER, *Limbaj, adevăr și logică* (1935), Feltrinelli, Milano, 1961, p. 11.

(.0) Vezi R. CARNAP, *Depășirea metafizicii prin analiza logică a limbajului (* 1932), în «Neoempirismo», editat de A. Pasquinelli, Utet, Torino, 1969, pp. 515 și 525.

("") Cfr. L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophictts* (1922), Einaudi, Torino, 1974, prop. 6.53.

(.2) J. WEINBERG, *Introducere în pozitivismul logic,* Einaudi, Torino, 1950, p. 340.

(») Pentru o imagine de ansamblu asupra problemei semnificației empirice și a problemei termenilor teoretici în știință, vezi *introducerea lui M. Mondadori* la a doua parte a VOLUMULUI LUI CARNAP, *Analyticity Significance Induction,* Il Mulino, Bologna, 1971.

(") Vezi D. ANTISERI, *Soarta metafizicii în analiza lingvistică: de la refuzul vienez la recenta interpretare de la Oxford,* în «Proteus», 3, 1970, p. 169.

(.5) Cei doi termeni sunt, primul de F. WASIMANN, al doilea de R. HARE.

(16) Vezi rezumatul final al rezultatelor pozițiilor analitice asupra metafizicii date de Antiseri, *Filosofia analitica e semantica del linguaggio religioso,* Queriniana, Brescia. 1974, p. 114-115.

(17) Vezi G. REALE, *Introducere în lectura metafizicii,* în ARISTOTEL, *Metafizica ,* Loffredo, Napoli, 1968, par. 1.

(*) M. GENTILE, *Cum se pune problema metafizică,* Liviana, Padova, 1965, pp. 20-21.

(") G. BONTADINI, *Conversazioni di metafisica,* Vita e pensiero, 1971, vol. I, p. 61. Alții, referindu-se explicit la problema sensului, au vorbit despre «sensul intelectual » al termenilor metafizici, precum G. KALINOWSKI, *Le sens du discours métaphysique et les premiers principes,* în «Rivista di filosofia neoscolastica», 1, 1976, p. 13, sau, dintr-o perspectivă diferită, precum J. LADRIERE, *Langage scientifique et langage speculatif,* în «Revue Philosophique de Louvain», 1971, pp. 281-282, care au subliniat aspectul «totalizant» al limbajului speculativ în raport cu sensurile determinate ale termenilor științifici.

(M) Vezi E. AGAZZI, *Obiectivitatea și neutralitatea științei,* în « Civiltà delle Macchine ». 1977, p. 20.

(2I) J. MARITAIN, *Distinging to unit. Gradele cunoașterii,* Morcelliana, Brescia, 1974, p. 83.

(a) K. POPPER, *Logica descoperirii științifice,* Einaudi, Torino, 1970, p. 348.

(2J) F. SUPPE, *Structura teoriilor științifice,* Univ. of Illinois Press, Urbana-Chicago-Londra, 1977 2 , p. 221.

(„) Pentru o analiză mai aprofundată a acestei interpretări a gândirii lui Popper, vă trimit la eseul meu *Împotriva rațiunii leneșe. Limbaj, cunoaștere și critică la Karl Popper* (în curs de apariție), Flaccovio, Palermo, cap. 1.

(") K. POPPER, *Logica descoperirii științifice,* cit., pp. 46-49.

(2) K. POPPER, *Conjecturi și respingeri,* Il Mulino, Bologna, 1972, pp. 470-471.

(27) C.G. HEMPEL, *Probleme și schimbări în criteriul empirist al sensului,* în *Semantică și filozofia limbajului,* editat de L. Linsky, Il Saggiatore, Milano, 1969, p. 231.

(") Cfr. J. WATKINS, *Când sunt enunțurile empirice?,* în «British Journal for The Philosophy of Science», 1959, pp. 287-308. Articolele anterioare se găsesc în «Philosophy» 1957 și în «Mind», 1958.

([M]) Ibidem, p. 287. Pe baza reflecțiilor de mai sus, Watkins a propus ulterior o teorie a metafizicii (dintr-o perspectivă diferită de cea a autorului acestui articol) ca un *corpus* de teorii, de propoziții, *influent* prin faptul că, dacă nu este de fapt falsificabil, exclude sau interzice teoriile și afirmațiile științifice. Vezi articolul său *„Metaphysics and the Advancement of Science",* în British Journal for the Philosophy of Science , 1975.

(30) Am subliniat deja importanța acestui lucru în *Empirism și metafizică,* în Lucrările celui de-al XXIV-lea Congres Național de Filosofie, Roma, 1974.

(31) Vezi CR KORDIG, **Falsifiabilitatea și argumentul cosmologic*,* în «The New Scholasticsm », Baltimore, 1972, p. 46, și P. WEINGARTNER, **The Problem of the Universe of Discours of Metaphysics*,* în «Science et Metaphysique», Office Internationale de Libraire, Bruxelles, 1976.

(32) P. WEINGARTNER, art. cit., p. 248.

PAUL PACCHI

SIGURANȚA ÎN DISCURSUL COMUNICATIV

Nevoia de astăzi nu este atât de mult să comunicăm (de fapt, cu siguranță nu ducem lipsă de mesaje), cât să comunicăm bine; și să comunicăm eficient și cu încredere. Eficacitatea în sine, adică faptul că mesajul cuiva schimbă cumva gândurile sau comportamentul celor care îl primesc, nu este suficientă; este nevoie și de încredere, adică de capacitatea de a prezice cu succes cum se vor schimba oamenii care îl primesc.

Până acum, problema discursului securizat a fost identificată cu cea a univocității; adică, acolo unde cuvintele au un singur sens, predefinit și explicit, și asupra căruia vorbitorii sunt de acord. Această univocitate se realizează printr-un proces pe care, în cadrul semioticii noastre peirce-operaționale, l-am numit „blocuri de construcție". Ea va fi ilustrată pe scurt în această lucrare. Dar trebuie spus imediat că acest proces a creat așa-numitele „discursuri închise", fie formalizate, fie tehnicizate , de la sistemul ipotetico-deductiv al geometriei sau logicii tradiționale până la solicitările unui chirurg către asistenții săi din sala de operație, la comenzi militare și altele. Aici, vorbitorul este capabil să prezică ce sens va atribui ascultătorul propozițiilor sale pentru simplul motiv că ambii s-au angajat deja să le folosească conform unui sens comun, indiferent dacă este convenit prin convenție sau impus prin stipulații sau „purificat" prin uz (este în orice caz un bloc de construcție).

Există un discurs frumos al lui Vailati, citat de ROSSI-LANDI 1980, care ne ajută să explicăm obiectul acestei cercetări: „tactica potrivită pe care trebuie să o adopte filosoful, și cu atât mai mult psihologul, atunci când se confruntă cu un cuvânt care, din tradiție sau din limbajul comun, îi este prezentat...

auzit cu un sens nehotărât sau contaminat de asociații periculoase, este cel recomandat de Evanghelie cu privire la păcătos: „nu trebuie să-i dorești moartea, ci mai degrabă să se convertească și să trăiască”; adică, acesta, deposedat și purificat de orice indeterminare sau ambiguitate, devine parte a limbajului tehnic, căpătând un sens cât mai puțin diferit de cel pe care limbajul comun i-l atribuie vag și aproape instinctiv *(Scrieri* 1911: 315). Ei bine, studiem acele situații în care cuvântul păcătos este lăsat în păcatul său, dar încercăm să știm dinainte care va fi acesta. Cine se comportă astfel a absorbit probabil maxima iezuită , conform căreia oamenii sunt luați pentru păcatele lor și nu pentru virtuțile lor. Uneori, păcatele oamenilor sunt traduse în cele ale cuvintelor lor și, prin urmare, devine posibil să le pescuim pe acestea din urmă prin intermediul primelor.

După cum se poate observa, nu avem de-a face aici cu „filosofi” sau „psihologi ”, ci cu oameni obișnuiți, care folosesc așa-numitul „limbaj comun”. Acesta se referă la vorbirea care se referă la acțiunile pe care toți oamenii le îndeplinesc sau le pot îndeplini dacă au voință și nicio boală sau obstacol nu îi împiedică; acele acțiuni în care învățarea este doar o îmbunătățire. Toată lumea respiră, mănâncă , doarme etc., deși este posibil să înveți să respiri, să mănânci etc. mai bine decât se face în mod obișnuit. Dar nu toată lumea joacă scopone, cântă la un instrument sau cunoaște geometria care a permis singura intrarea în școala lui Platon. În toate aceste cazuri, există un proces complet de învățare și, pe această bază, se stabilește o selecție care creează grupuri umane închise, delimitate de reguli precise; nu devii membru al unui club de bridge sau șah fără calificări sau garanții specifice. Aceste grupuri umane închise au propriile lor discursuri închise, blocate, univoce.

Însă când trecem la discursul cotidian, în care fiecare atribuie semnificații personale sintagmelor pe care le folosește sau le aude folosite, indiferent de motivația lor (alegere, aderență la uz, condiționare lingvistică, psihologică, istorică, sociologică etc.), problema securității se pune diferit . Aici nu este vorba de a consemna respectarea unui acord sau a unui angajament anterior, ci de a prezice ce va face celălalt, având în vedere că nu există un dicționar prestabilit capabil să se impună.

Într-adevăr, se crede că, în timp ce în discuțiile tehnice terminologia prestabilită este cea mai importantă, în discuțiile obișnuite un dicționar este un dicționar bun deoarece se adaptează uzului, înregistrează toate variantele acestuia și, cel mult, se limitează la prezentarea de exemple autorizate.

Ne întrebăm, așadar: „Cum este posibilă o comunicare sigură în afara unei univocități prestabilite?" Este important să clarificăm de ce ne întrebăm „cum" are loc acest tip de comunicare și nu „de ce" are loc. Deși cred că o persoană sănătoasă ar trebui să se întrebe mai des de ce face ceva și să lase „cum"-ul oarecum secundar, cred, de asemenea, că în acest caz ar trebui făcută o excepție. De fapt, în opinia mea, este complet normal ca oamenii să încerce să se influențeze reciproc prin cuvinte, chiar dacă este posibil să ne imaginăm o situație ideală în care utilizarea cuvintelor ia forma unui schimb dialogic (PACCHI 1975).

Să rămânem la realitate. Pentru a înțelege ce se întâmplă, este util să ne gândim la comunicare ca la o „acțiune verbală", una cât mai unilaterală posibil. A influența pe cineva înseamnă a-l face să facă lucrurile diferit față de cum ar fi făcut-o dacă ar fi fost lăsat pe cont propriu. De asemenea, trebuie să distingem între acțiunea simplă și acțiunea de condiționare: prima produce efecte care dispar odată cu ea, cea de-a doua (pe care o putem numi și „condiționare" *tout court*) produce efecte care persistă , adică o nouă condiție în persoană. Condiționarea include educația, cultura și tradiția; acțiunile includ propaganda politică (unui politician nu-i place ca discursurile sale de ieri să fie ținute minte), publicitatea și chiar informațiile simple, utilitare (cerăm indicații către un oraș și, odată ce am ajuns, informațiile nu mai contează).

Acțiunea verbală este un semn, așa cum vom vedea mai târziu. Atunci când o acțiune verbală este finalizată, adică efectuată pentru a atinge un scop, se numește „operație". Pentru fiecare discurs, putem indica acțiunile sau operațiile care îi corespund. Aceasta înseamnă a ne întreba : „Ce fac și ce cred că ar trebui făcut atunci când folosesc semnele verbale «...»", din care este compus discursul. Numesc răspunsul la această întrebare „definiție operațională". Formula amintește de anumite expresii ale lui P.W. Bridgman și Silvio Ceccato, în

căreia, după cum se știe, datează primele formulări și aplicații ale metodei operaționale – dar se distinge de aceasta prin faptul că este și normativă; adică, nu numai că afirmă ce facem atunci când folosim semne verbale, ci și ce ne angajăm să facem în viitor și ce credem că ar trebui să facă alții dacă doresc să comunice cu noi. Norma poate fi explicită, ca în situațiile pedagogice; atunci când nu este aparentă, este implicită, deoarece se presupune că fiecare vorbitor aspiră să fie înțeles, adică să creeze o situație în care ascultătorul atribuie același sens discursului său. Acesta este tocmai scopul definiției operaționale.

Indiferent dacă există definiții sau nu, sensul unui discurs este constituit de acțiunile-operații pe care le facem să-i corespundă sau pe care credem că ar trebui să fie făcute să-i corespundă. Este important să ne amintim că contemporaneitatea nu este suficientă, pentru că în acest caz aș putea spune că sensul cuvintelor mele la telefon este constituit de mâzgăliturile pe care le fac pe hârtie. Este și mai important, însă, să subliniem că, de dragul conciziei, din aderență la așa-numitul „realism naiv" sau din alte motive, de obicei indicăm aceste operații prin rezultatele lor. Ne comportăm ca și cum ar exista o relație directă între cuvântul „casă" și o masă întunecată care se află în fața mea, blocându-mi vederea spre mare; uităm acțiunile-operații cu care am distins această masă întunecată și am constituit obiectul pe care l-am numit „casă".

Un discurs este compus din propoziții, coordonate între ele. Propoziția este unitatea minimă de sens comunicabil, deoarece o propoziție este necesară pentru a indica o acțiune completă și repetabilă și, prin urmare, comunicabilă altora. În semiotica operațională, propoziția este cel mai simplu element; corespunde semnului. Fiecare semn, chiar și cel mai simplu, poate fi văzut ca formularea prescurtată a unei propoziții comunicative (spun „au!" și e ca și cum aș spune „Simt durere, aș vrea ca cineva să facă ceva pentru mine").

În măsura în care indică ceva ce se face, un discurs comunicativ are acțiuni-operații pentru sens. În măsura în care îl pune pe celălalt în situația de a vrea să repete sau nu, să imite sau nu, acțiunea indicată de acel discurs este, de asemenea, o acțiune. S-ar putea numi „acțiune socială".

„cel”. Dacă celălalt nu este acolo, dacă nimeni nu ne ascultă, funcția activă a discursului nu încetează prin urmare să existe. Putem comunica cu noi înșine, așa cum știe oricine ține un jurnal sau căruia îi place să lase urme ale gândurilor sale. Problema comunicării sigure apare atunci când ne întrebăm ce va face celălalt ca o consecință a vorbirii noastre . Depinde de al doilea dintre punctele indicate mai sus (punerea celuilalt în poziția de a face), care, la rândul său, depinde de cea mai cunoscută și mai completă definiție a „semnului” lăsată de CHARLES S. PEIRCE *(Collected Papers,* 2.228):

Un semn, sau reprezentamen, este ceva care reprezintă pe cineva în locul a ceva, relativ la altceva și într-o anumită măsură. Se referă la cineva, adică dă naștere în mintea acelei persoane unui semn echivalent sau poate unui semn mai dezvoltat. Semnul astfel creat îl numesc interpretantul primului semn. Lucrul în locul căruia se află semnul îl numesc *obiectul său.* Semnul reprezintă obiectul nu în mod absolut, ci cu referire la ceva care are caracterul idealității și pe care l-am numit ocazional baza reprezentamenului. „Ideea” trebuie înțeleasă aici într-un sens platonic, foarte familiar în vorbirea de zi cu zi...

Peirce a definit în termeni realiști, nu operaționali, deoarece indica proprietăți. Cu toate acestea, în lumina celor spuse, este posibil să traducem discuția sa despre semn în terminologie operațională . Semioza sa arată succesiunea a cinci momente:

1. - *ceva unul;* trebuie să aibă proprietăți fizice, adică să fie perceput într-un fel de către cineva, chiar și asupra propriei persoane (de exemplu, durerea); devine semn atunci când este folosit pentru a înlocui altceva, pentru a ne aminti de el. Când spunem, conform tradiției, că un semn „reprezintă” sau înlocuiește ceva, trebuie clarificat faptul că substituția semnului este însă întotdeauna prezentă ca imagine mentală; într-adevăr, această substituție se face tocmai în scopul de a nu-l uita. Ceea ce numim un lucru este, operațional, o acțiune sau un proces operațional: portretul mamei mele nu înlocuiește o persoană decedată, ci este un stimul pentru a retrăi un sentiment; în prezența acelui portret, „refac” ceea ce am făcut când ea era acolo;

2. - *cineva;* o ființă vie capabilă să considere ceva drept semn și să-i atribuie o semnificație;

3. - *ceva doi;* ceea ce semnul înlocuiește semnifică „obiectul" sau „semnificația" sa. Spre deosebire de semn, care trebuie să fie perceptibil, semnificația nu este neapărat perceptibilă. „Hipogrif", ca sunet, este perceput în același mod ca și „cal", dar caii sunt văzuți, iar hipogrifii nu; acest lucru cu siguranță nu justifică concluzia că cuvântul „hipogrif" este lipsit de sens! Într-o propoziție precum „pentru grecii antici, ideea de frumusețe era strâns legată de ideea de bunătate", sensul este de fapt o idee; dar este posibil să se traducă acest discurs abstract într-o descriere a obiceiurilor, modurilor de viață, comportamentelor. Într-o propoziție precum „în seria numerelor naturale, fiecare număr are un succesor", nu se indică o proprietate a numerelor, ci se dă o indicație operațională: „când folosești numere naturale, poți continua să numeri până când te hotărăști să te oprești".

4. - *relativ la altceva sau la o abilitate;* este temeiul SEMNULUI . Când stabilim o relație semn-semnificație, o putem face într-un mod complet aleatoriu, gratuit, arbitrar; dar acest lucru se întâmplă doar cu numele proprii, care nu depind de nicio definiție, sau în anumite discursuri complet convenționale. În alte cazuri, există întotdeauna o regulă, care poate fi chiar pur și simplu o utilizare consacrată la care ne adaptăm spontan. Dar nu toți respectăm aceleași reguli și aceleași uzanțe, iar acest lucru explică de ce aceluiași semn i se atribuie, de către persoane diferite sau de către aceeași persoană în momente diferite, semnificații complet sau parțial diferite. Fiecare persoană apelează la propriul său temei, care poate fi o simplă definiție, dar și o serie foarte complexă de referințe, uzanțe, obiceiuri, conotații, amintiri, care datează din istoria sa personală. Se poate spune că atunci când vorbim despre „personalitatea" cuiva, ne referim la ansamblul temeinic al acestuia, pe care îl raportează din când în când la discursurile pe care încearcă să le înțeleagă.

5.- Apoi există *interpretantul,* al cincilea punct al semiozei sau - activitatea semnificativă (subiect, semn, obiect-sens, bază, interpretare-

multe) despre care Peirce afirmă că este „un semn echivalent sau poate mai dezvoltat”.

În acest moment putem reconstitui întregul proces: domnul Cutare ia un obiect perceptibil (sunet, desen sau altceva) și îl consideră un semn și, procedând astfel, își asumă sarcina de a-l raporta la altceva, ceea ce va fi sensul său. În căutarea acestui sens, el este ghidat de tot ceea ce am numit „bază”. Rezultatul este că semnul Si are sensul Oi conform bazei Bi. Domnul Cutare ascultă această atribuire: primește relația Si—Oi, dar *nu* baza Bi. El restabilește relația Si—Oi, dar conform propriei sale baze, care poate fi și ea aceeași cu cea a domnului Cutare, dar de cele mai multe ori va fi diferită. Dacă baza este diferită, aceluiași semn Si i se va atribui un sens diferit: Sau. Vom avea o nouă relație de semn.

51 — O2. Se poate întâmpla ca diferența dintre Oi și O2 să nu fie atât de puternică încât să împiedice utilizarea de două ori a aceluiași semn Si. Dar se poate întâmpla ca diferența să fie foarte puternică, iar atunci semnul Si să fie mai întâi corectat, apoi înlocuit: vom avea o relație

52 — O2; un cuvânt nou cu un sens nou. Acest cuvânt va fi „semnul interpretativ” al lui Peirce, pe care aș prefera să-l numesc „nou semn interpretativ”. Semioza este tocmai activitatea care produce aceste semne și este „nelimitată” (Eco 1975), deoarece nu are termeni prestabiliți.

Astfel, uzanțele verbale, pentru ceea ce au despre un individ, depind de fundamente, iar acționarea pe baza uzanțelor verbale este cea mai ușoară modalitate de a influența oamenii. Însă oricine dorește să-i influențeze pe alții nu poate evita problema cunoașterii celorlalți, deoarece de această cunoaștere poate depinde eficacitatea discursului său.

Am distins patru modalități de a dobândi aceste cunoștințe preliminare: elementele constitutive; analogia; chestionarea; și experimentul . Fiecare dintre aceste patru abordări poate fi studiată cu atenție și are o lungă tradiție în spate. Cu siguranță nu este posibil să oferim toate acestea cititorului. Prin urmare, discuția următoare va fi foarte scurtă și la obiect.

Blocarea bazelor înseamnă că, dintre numeroasele baze posibile pentru atribuirea unui sens, doar una este prescrisă, iar celelalte sunt excluse;

Este vorba, așa cum s-a spus, despre crearea unui discurs închis. Astfel, ceea ce era un sens posibil devine un sens necesar; tocmai pentru că toate alternativele sunt excluse, este sigur că sensul atribuit va fi acela și nu altul. Propozițiile privilegiate adecvate, enunțate în general la început, prevăd această selecție, după care continuarea discursului devine o activitate ghidată și, de fapt, vorbim adesea despre „calcul". Aceste propoziții privilegiate sunt numite definiții, axiome, postulate, principii, reguli, norme fundamentale , legi preliminare și multe altele; funcția lor este de a ghida atribuirea sensului astfel încât aceasta să se desfășoare pe un drum sigur. Într-un discurs blocat, ceea ce se spune înainte contează mai mult decât ceea ce se spune în timpul.

În alte discursuri, căutarea fundamentului se face în momentul în care are loc atribuirea sensului și, prin urmare, autorul discursului trebuie să încerce să îl prevadă.

Cea mai banală dintre aceste metode, cea pe care am putea-o atribui sufletelor simple, este analogia; ea constă în a crede că cealaltă persoană va face ceea ce am face noi dacă am fi în locul ei. Dacă cineva mă insultă, îi răspund pălmuindu-i; cred că cealaltă persoană va face la fel și o insult, sperând la palme, care îmi vor oferi ocazia să mă joc de victimă, să o denunț etc. Dar se prefac că nu înțeleg, își schimbă tonul, râd de asta; fie sunt mai deștepți decât mine, fie sunt diferiți; în ambele cazuri, predicția mea a eșuat.

„Nu putem fi niciodată siguri ce se întâmplă în mintea altcuiva", a scris filosoful englez JOHN WISDOM. Toate acestea sunt metafore: mintea nu ocupă spațiu, iar certitudinile care o privesc sunt foarte diferite de certitudinile observaționale. Când spun că nu știu câte pagini sunt în cartea de sub masă, vreau să spun că o pot ridica și număra oricând; nu pot ști ce formă are nasul unei statui acoperite de o pânză până când nu a sosit autoritatea care singura poate îndepărta pânza. Dar ce trebuie să fac, ce autoritate trebuie să aștept, ca să știu ce se întâmplă în mintea aproapelui meu? Nu pot decât să aștept ca el să facă ceva și, prin analogie cu mine însumi, să-i urmăresc mintea inabordabilă. Analogia este utilă pentru predicție: cineva care a fost ars o dată va fi păstrat amintirea acelei dureri „în mintea sa"; astfel, putem prezice că se va speria dacă îl vom ataca cu cuvinte înflăcărate. Știind

ceea ce se află în mintea altuia este capacitatea de a face predicții sigure despre el.

Folosim analogia altora pentru a le reconstrui personalitatea ascunsă . Dacă Ioan spune că, încredințându-mi bani, îi voi păstra, s-ar putea să ajungă la această concluzie pentru că crede că ar fi făcut același lucru în locul meu. Prin urmare, el este hoțul, cel puțin potențial, și trebuie să fiu atent să nu-i dau banii mei. În spatele moralistului se află întotdeauna păcătosul, după cum știm bine. Dar există și păcătosul supraconștient, care se abține de la moralizare. În acest fel, nu este descoperit și poate păcătui în pace.

A pune întrebări este, de asemenea, o modalitate aparent simplă de a rezolva problema. Dacă vrei să știi cum va reacționa cineva la intervenția mea verbală, ce este mai simplu decât să întrebi? Dar pentru ca acest lucru să se întâmple, trebuie îndeplinite cel puțin trei condiții:

1. - că există o relație suficient de confidențială;
2. - ca să fiu sigur de sinceritatea răspunsului său;
3. - că este un bun autocunoaștetor.

Înaintea unui miting, politicienii discută cu informatorii lor pentru a evalua cum va reacționa mulțimea la anumite discursuri; ei trăiesc în contact cu oamenii și știu cum să obțină răspunsuri sincere. Dar în situații mai dificile și mai diverse, au fost studiate și alte tehnici: de la interviuri „aprofundate" la cercetări motivaționale și interviuri simple (nu interviuri psihanalitice, care au funcții terapeutice). Al treilea obstacol este cel mai periculos, deoarece programul nu este foarte clar; sociologia și psihologia moderne, de la Marx la Pareto, la Freud și toți discipolii și adepții lor, ne-au învățat bine că trebuie să distingem realitatea de raționalizări, dar chiar dacă am identificat valorile pe baza cărora o persoană vorbește despre sine (aceasta este tocmai raționalizarea), am clarificat doar unul dintre cei doi termeni ; celălalt ne rămâne necunoscut; știm ce nu va face o persoană (nu va face ceea ce spune, pentru că are o imagine falsă despre sine), dar nu știm ce va face.

Singura modalitate de a rezolva această ultimă problemă este prin observație experimentală. Dar acest aspect este într-adevăr prea complex pentru a-l aborda aici.

Evenimente antice îmi sunt prezentate cercetării, dar sunt de așa natură încât este greu să cred vreun indiciu despre ele, așa cum vine. Căci oamenii au acceptat în egală măsură, fără a le supune dovezilor, tradițiile orale ale evenimentelor anterioare, chiar dacă acestea se refereau la evenimente din propria lor țară" (Istorii, I, 20). Și mai departe își perfecționează argumentul spunând: „Cine crede că astfel de evenimente au fost investigate prin cele *mai sigure indicii,* suficient, având în vedere vechimea lor - acela nu ar trebui să se înșele" (Istorii, I, 21).

Cerința probatorie invocată de istoricul antic implică o evaluare atentă a dovezilor pentru a distinge corect între adevăr și falsitate în ceea ce este relatat și, astfel, pentru a putea înțelege *cu adevărat* realitatea a ceea ce s-a întâmplat. Pentru greci, de fapt, nu există adevăr care să nu fie și realitate. Istoria, așadar, este narațiunea a ceea ce s-a întâmplat cu adevărat și, prin urmare, este *mărturie.* Istoricul este, așadar, cel care narează ceea ce a văzut și a auzit, dar mai presus de toate este cel care caută să dea ceea ce a auzit aceeași consistență ca ceea ce a văzut. Din această perspectivă, narațiunea trebuie să fie trasabilă până în domeniul viziunii, iar conținutul a tot ceea ce este relatat, pentru a fi adevărat, trebuie, într-un anumit sens, să fie verificabil.

Istoria este cu siguranță o formă de cunoaștere, dar mai exact este o cunoaștere care trebuie urmărită într-o tipologie a vederii. Însăși rădăcina cuvântului *istor* confirmă această teză. Benveniste atrage atenția asupra circumstanțelor acestei utilizări; el spune: „trebuie să -i dăm cuvântului *isto* întreaga sa forță etimologică: nu doar «să știe», ci mai exact «să vadă». Rădăcina *wid* supraviețuiește în această utilizare cu toată valoarea sa. Este vorba de a-i chema pe zei ca martori la jurământ ; martorul, de la o dată foarte străveche, este un martor prin faptul că «știe», dar mai ales prin faptul că a *văzut."*

Martorul spune adevărul pentru că spune ceea ce a văzut; prin urmare, adevărul mărturiei constă în *concordanța* dintre ceea ce se spune în mărturie și faptul în sine despre care se vorbește. Invers , adevărul mărturiei poate fi constatat numai dacă ceea ce se spune poate fi comparat cu faptul despre care se vorbește. Însă narațiunea, prin însuși faptul că povestește ceva ce s-a întâmplat deja, nu poate fi comparată cu evenimentul în sine, din cauza decalajului temporal inevitabil.

poral, care păstrează *neschimbat* în discurs ceea ce s-a *întâmplat deja* în fapt.

Decalajul temporal este un decalaj în prezență și, prin urmare, împiedică stabilirea oricărui criteriu de concordanță. Pe de altă parte , evenimentul continuă să existe; într-adevăr, el există doar în măsura în care este narat : este dat în narațiunea care îl narează. Orice narațiune este, așadar, amenințată de neadevăr. Dacă cineva dorește să urmărească adevărul evenimentului, trebuie să-l poată găsi în dăruirea care îl conține, fie că este vorba de o poveste sau de un artefact. Orice artefact istoric este, așadar, constituit conform unei ambiguități fundamentale: pe de o parte, artefactul este singura dăruire verificabilă și, în acest sens, singurul adevăr disponibil ; pe de altă parte, această imediatitate este inadecvată în sine, deoarece unitatea sa de sens este stabilită ca o referință. Această inadecvare face astfel din fiecare artefact material o urmă, care ascunde în sine adevărul pe care îl indică sau, mai precis, îl indică pentru că, într-un anumit sens, îl conține.

Această inerență esențială a adevărului și a non-adecvării schimbă sensul adevărului ca adecvare, cel puțin în sensul său tradițional. Toate acestea au implicații filosofice majore: dacă nu altceva, implică o reformulare a conceptului de *idoneio,* care, pe lângă faptul că pune sub semnul întrebării adecvarea ca atare, îi reinterpretează sensul în termeni de concordanță. Nu mai este concordanță între sine și altul decât sine, ci coerență a termenilor între ei: adevărul ca sintaxă. Acestea fiind spuse, rămâne faptul că orice document istoric apare ca o urmă: dar dacă este o urmă, este și un semn. Istoria se constituie atunci ca o interpretare generală a acelor semne pe care le numim urme sau indicii.

Semnul este atât dăruire, cât și intenție, iar spunând aceasta, spunem deja ceva binecunoscut. Semnul este un dat pentru că este ceva imediat, este acel *lucru-semn* perceptibil pornind de la simpla materialitate din care constă: în această privință, semnul coincide cu propria sa *obiectivitate*. Care, însă, nu este *obiectivitatea sa,* adică sensul său ca semn. Semnul, în sensul său obiectiv, este ceea ce reprezintă altceva, adică ceea ce indică, care se referă la altceva decât el însuși, fie că este vorba de un lucru sau de un concept: astfel înțeles, semnul este o intenție. În cazul mărturiei istorice, ce înseamnă să spui că o descoperire este un semn?

În istorie, orice artefact reprezintă cu siguranță altceva și tocmai de aceea este un semn, dar celălalt pe care îl reprezintă este tocmai ceea ce ne permite să-i descifrăm sensul. Cu alte cuvinte, artefactele istorice și materialele documentare în general sunt semne doar ca urme: aceasta înseamnă că materialul cu care este făcută istoria nu devine semn în virtutea unei stipulații convenționale, ci în virtutea realității sale reziduale.

Artefactul istoric nu semnifică în întregime ceea ce se referă: prin aceasta, el diferă de acea regiune a semnelor stabilite prin stipulație sau ratificate prin obicei. Semnul istoric nu are nici un caracter pur logic, nici o funcție pur obișnuită. Materialul cu care se face istoria, ca entitate reziduală, îl desemnează pe celălalt ca fiind mai mare decât el însuși în relația dintre act și consecință, parte-întreg. Artefactele istorice fac aluzie la o lume; sunt urme pentru că pun sub semnul întrebării totalitatea căreia i-au aparținut. Artefactul istoric, în esență, se referă pentru că invocă *prezentificarea* acelei totalități care l-a generat și căreia trebuie să-i aparțină pentru a avea sens. Prezentarea totalității căreia îi aparține este o condiție necesară pentru descifrarea însăși a sensului acelui semn, care este motivul referinței.

Spre deosebire de acele semne care indică o operație sau o funcție și a căror semnificație este însăși operația sau funcția; spre deosebire de acele semne care conotează univoc un concept, semnele istoriei sunt urme și, prin urmare, necesită reapariția întregului pentru a dobândi sens. Cu toate acestea, ele au sens: tocmai acela de a se referi la totalitatea lumii lor istorice. Pentru a face istorie, așadar, trebuie să se reducă decalajul dintre urmă și origine: într-un cuvânt, trebuie să se integreze lipsa. Dar este posibil să se integreze? Și dacă este posibil, în ce constă integrarea? Care sunt metodele și procedurile prin care integrarea este posibilă? Pentru a rezolva aceste probleme, istoria trebuie să abordeze chestiuni de metodă sau, strict vorbind , să își dea o metodologie. Și în acest punct, sub egida metodei , istoria trebuie să se dezvolte ca istorie critică.

Se constituie pe baza a trei condiții fundamentale:

1 • ~ Eliminarea decalajului existent între faptele narate și evenimentele petrecute: este necesară eliminarea decalajului dintre temporalitatea poveștii

povestea și cea a evenimentului. Cu alte cuvinte, este necesară coordonarea celor două temporalități inerente aceleiași narațiuni, și anume timpul naratorului și timpul narat. Decalajul temporal împiedică o concordanță între ceea ce se spune și ceea ce s-a întâmplat, întrucât cele două timpuri coexistă conform aceleiași ordini. Coordonarea celor două temporalități este posibilă - dacă există deja un tabel de ordonare. Dar cine decide acest tabel? Care este locul său teoretic?

2. - Eliminarea decalajului existent între disparitatea urmelor și multiplicitatea materialului documentar și necesitatea de a le aranja conform unui întreg ordonat, fie el logico-structural sau serial, fie temporal sau epocal. Care este criteriul?

3. Distincția conștientă dintre adevărat și fals dă naștere unei prezumții teoretice, în sensul etimologic de a presupune : cu alte cuvinte, exigența de adevăr implică presupunerea preventivă că lacunele pot fi umplute și că diferențele pot fi integrate .

Prin urmare, trebuie să discutăm despre metodele de integrare. La început s-a spus că istoria este expunerea faptelor care s-au petrecut și a anumitor evenimente. S-a mai spus că aceasta este cea mai veche și mai tradițională definiție a istoriei; cu toate acestea, conține elementele fundamentale care caracterizează această cunoaștere. Scopul este de a nara faptele; scopul este de a distinge între faptele care s-au petrecut efectiv (fapte adevărate) și faptele care sunt pur și simplu narate (fapte false). Toate acestea presupun:

a) exemplul adevărului;
b) posibilitatea aflării adevărului.

Exigența de adevăr, așa cum am menționat deja, generează istorie critică; critica, la rândul ei, dezvoltă toate acele proceduri de control prin care formele acestei cunoașteri sunt articulate treptat . În procesul său de rigorizare, istoria nu putea decât să devină filologie. Ar fi important să discutăm această tranziție, însă nu este relevant aici să demonstrăm dacă filologia este o garanție mai mult sau mai puțin adecvată a adevărului: ea mărturisește cu siguranță, însă, că adevărul este dorit.

Cunoașterea istorică, ca și cunoaștere, este voința de adevăr: știm acum că adevărul este echivalent cu reprezentarea coerentă a unei stări de fapt sau a unei lumi. Prin urmare, lumea istorică este reprezentabilă ca lume doar în măsura în care este susceptibilă la o reprezentare coerentă. În esență, lumea adevărată este un set de afirmații semnificative și reciproc relevante. Istoria, așa cum s-a spus, este un sistem general de semne interpretabile ca urme. Ideea este de a face aceste semne coerente. Conceptul de urmă, în opinia noastră, cuprinde distincția interesantă a lui Foucault între documente și monumente și, în orice caz, o precede. Artefactele istorice, indiferent de natura lor, necesită completare pentru a fi înțelese, adică înscrise în regularități discursive.

În acest punct, este ușor de înțeles cum funcționează instanța de adevăr: ea prezidează constituirea cunoașterii istorice în sensul că permite urmelor să vorbească. A face istorie nu înseamnă a urmări descoperirile până la condițiile care le-au produs, adunând totul în continuitatea unei singure amintiri; dimpotrivă, înseamnă a da semnelor sens prin compunerea lor într-o ordine care atribuie fiecăruia o funcție semnificativă în totalitatea unui context. Metoda istorică este acel set de reguli care organizează descoperirile conform criteriilor de semnificație. Descifrarea este posibilă numai atunci când semnul este eliberat în direcția sensului: în acest fel, *forța sa semnificativă se desfășoară* . Dar semnele există într-un orizont care le preînțelege intenționalitatea. Acum, semnul este înțeles ca intenționând sens doar în - experiența deplină a semnificației: în limbaj.

Limbajul este un eveniment comunicativ deoarece este, *de fapt,* comunicare . Ca *realitate* a comunicării, limbajul conține posibilitățile de semnificare; adică, preconține condițiile în care se stabilesc înțelesurile. Limbajul care vorbește și în care se vorbește manifestă fiecare entitate în calitatea sa de semn și utilizează proprietățile acesteia. Din această perspectivă, nu există o regiune a lucrurilor și o regiune a semnelor, ci tot ceea ce este este atât lucru, cât și semn, și în aspecte diferite, în același timp, în funcție de ordinea discursului în care apare. Dar de unde provin aceste ordine diferite și, odată cu ele, o atribuire diferită de sens entităților? Există un tabel sau o obiectivitate absolută care ordonează toate ordinele date și posibile? Dacă da, ar mai exista...

Dumnezeul metafizicii. Dacă nu este așa, este pentru că fiecare ordine și însăși semnificația lui Dumnezeu este înrădăcinată în inevitabilitatea unui eveniment: limbajul care vorbește și care, vorbind, devine istoric și în virtutea căruia este interpretat.

Limbajul care vorbește este evenimentul care ne permite să accesăm acel nivel superior de *istoricitate,* în virtutea căruia este posibil nu doar să interpretăm sensul diferitelor evenimente, ci să le dăm fiecăruia dintre ele o temporalitate proprie. Limbajul care vorbește corespunde instantaneității unei comunicări complexe, care nu poate fi obiectivată, ci pur și simplu metaforizată. În acest caz, limbajul nu poate fi autoreflexiv: vorbitorul se plasează întotdeauna într-o ordine diferită de cea despre care vorbește. Hermeneutica este modalitatea care urmărește să exprime însăși zicerea, zicerea care spune.

În actualitatea producerii sale, evenimentul care vorbește este atât gratuit, cât și inevitabil. Înțelegerea acestui fapt ne permite să înțelegem istoricitatea autentică; adică, înțelegem producerea limbajului ca o epocă. Ca eveniment, limbajul erupe într-o nouă temporalitate: în cadrul acestei produceri, se aranjează apoi diversele semnificații ale timpului: înțelegem succesiunea, durata și, odată cu ele, cauza, efectul, consecința, seria. Sensul acelui timp pe care îl definim ca timp istoric este, așadar, înrădăcinat în acel fundament lingvistic stratificat și complex pe care l-am indicat, dar mai precis în acea pre-înțelegere generală a timpului pe care o numim epocă. Această pre-înțelegere conține acele rezerve de sens care devin condițiile materiale și contextuale ale facerii istoriei. De aceea, dimensiunea a ceea ce este istoric nu poate fi înțeleasă decât prin hermeneutică lingvistică. Pornind de la istoricitatea primară, care este producerea limbajului, putem identifica unele dintre condițiile care predetermină ceea ce epoca caută să cunoască. Explorarea acestor pre-condiții ne permite să evidențiem nu numai logica sau criteriile, ci și convingerile și credințele care guvernează constituirea criteriilor disciplinare sau reformularea lor. Această bogată stratificare ne permite să stabilim sensurile în care conceptul de adevăr este asumat și pus în joc din când în când. Ca urmare a tuturor acestora, putem evalua criteriile de distincție între adevăr și fals.

Metoda istoriografiei critice a folosit întotdeauna această distincție ; pe de altă parte, a fost întotdeauna o metodă probatorie și circumstanțială. Având la dispoziție doar urme, istoriografia a trebuit întotdeauna să le decodeze pe baza unor ipoteze și conjecturi. Dar ce înseamnă să faci o conjectură? A conjectura înseamnă întotdeauna a construi serii temporale sau sistematice care fac descifrarea urmelor plauzibilă în raport cu evenimentele instituționale. Însă problema centrală a oricărei istoriografii privește implicitul său, pe care îl putem numi filosofic : pe ce bază, din când în când, este considerat plauzibil acel cod de descifrare a semnelor și, în special, al acelor semne care aparțin așa-numitelor lumi istorice? În esență, când este o conjectură plauzibilă și pe ce bază este stabilită? Care sunt condițiile sale de posibilitate? Este impusă de observarea pură și simplă a urmelor sau urmele sunt mai mult sau mai puțin semnificative în funcție de ceea ce se dorește a ști despre ele? Nu toate urmele devin semne: din când în când, aceste reziduuri au fost supuse discriminării și, respectiv, privilegiului: în orice caz, selecției. Numai prin clarificarea presupozițiilor de sens care se află în adâncul limbajului care interpretează putem înțelege ce face o epocă făcând istorie, adică ce caută să cunoască. În acest sens, modul de a face istorie este un simptom al epocii. Înțelegerea acestui lucru, cel puțin după Hegel, a devenit sarcina principală a filosofiei: după Hegel, evident, dar lucrul exista deja înainte.

Herodot a scris *Istoriile* pentru ca „faptele oamenilor să nu fie uitate în timp” *(Istorii,* I). Era grec, iar pentru el lumea memoriei era cea a înțelepciunii: aceasta era o pre- înțelegere, o convingere a limbajului chiar înainte de cea a conceptului, în felul ei o filozofie. Același lucru se poate spune și despre Tucidide: marele grec voia să „investigheze realitatea evenimentelor trecute și viitoare (care, după caracterul omului, vor fi egale sau similare cu acestea)” *(Istorii,* I). Marea comparație: cu ea se dorește identificarea legile eterne care reglementează viața oamenilor. Marea istoriografie, de la originile sale, este înrădăcinată într-o pre-înțelegere filosofică: epoca oferă presupozițiile care permit elaborarea și variația metodelor. Prin urmare, este necesar să citim erele prin intermediul erelor , să facem interpretări ale interpretărilor: toate acestea, însă, nu sunt o

infinit rău. Te situezi în limba care vorbește, iar epoca și limba care vorbește coincid.

Hermeneutica este firul călăuzitor către sensul epocii și, prin urmare, este acea figură metodologică ce permite explorarea stării limbajului, a straturilor limbajului; permite clarificarea acelor rezerve de sens care nu numai că explică istoria care se face, dar identifică și posibilitatea de a o face diferit. Hermeneutica, în acest caz, este anticipare și, prin urmare, și critică. Încercarea hermeneutică merge la rădăcina a ceea ce se dorește, deoarece intenționează să clarifice modul de existență al acestei voințe, și anume actualitatea istorică. Hermeneutica, scoțând la lumină rezervele de sens inerente limbajului ca eveniment istoric, face posibilă înțelegerea facerii istoriei în actualitatea epocii. Nietzsche s-a întrebat despre utilitatea și dăunarea istoriei pentru viață: este posibil ca considerațiile hermeneutice să arate cum istoria este una dintre modalitățile prin care limbajul vorbește despre sine și își articulează temporalitatea originală și irepetabilă . În inima epocii, inovația și tradiția se întâlnesc , iar perspectiva uneia stabilește sensul celeilalte.

AMEDEO DEDOMINICIS

PENTRU O REFORMULARE A MODELULUI DE VERIFICARE

0. OBIECTIVELE ȘI LIMITELE ANALIZEI

Această lucrare a apărut din nevoia de a descrie unele situații narative specifice. Cu toate acestea, își propune, de asemenea, să ofere un posibil model general de veridicție, îmbogățind în mod deliberat alfabetul metasemiotic adoptat.

Formalizarea organizează sistematic unele constatări intuitive (neverificate) enunțate sub formă de ipoteze primitive (anterior analizei).

Ideea centrală este că modelul greimasian al modalităților veridictive

ADEVĂR'

JONCȚIUNE

SEGRETO — **[a fi] imanent manifestat [a apărea i i** — **MENZOGNA**

[L °. ~~D.?~~ R ~~P9rirq~~] manifestat^^ imanent f a nu fi i

JONCȚIUNE

FALSITATE

nu oferă o explicație suficient de explicită a obiectului pe care intenționează să îl descrie; iar acest lucru se datorează naturii non-primitive a termenilor implicați: *a fi* și *a apărea.* Prin urmare, abandonăm aici ideea unei definiții pur semantice a SECRETULUI și MINCIUNII; în stadiul actual al cercetării, pare mai util să ne bazăm pe o descriere sintactică .

Prin urmare, se propune ipoteza că „jocul adevărului” poate fi explicat pe baza a ceea ce este definit în mod obișnuit ca *un model narativ canomic;* acesta ia în considerare o secvență *standard* de

programe narative (PN) care constituie lanțul sintactic SECRET-MINCIUNĂ.

Lipsa unei teorii adecvate a „a crede" la nivelul sancțiunii (relația dintre modalitățile epistemice ale „a crede-a fi" și modalitățile veridictive) și la nivelul acțiunii persuasive (tentație/intimidare, seducție/provocare asupra „a face să crezi") lasă neacoperite unele faze din dimensiunea cognitivă a PN-urilor. Autorul consideră că percepe încă doar parțial complexitatea problemei. Cu toate acestea , într-un domeniu de cercetare lipsit de formalizare, s-a preferat să se asume riscul unei modelări timpurii, de altfel limitate la nivelul *manipulării* , decât să se încerce o tratare mai completă, dar neapărat aproximativă.

Prin urmare, am lucrat asupra ideii că „a face să crezi" poate fi descompusă în combinarea a două tipuri de „a face": un *„aș spune"* înscris la nivelul enunțului, care produce o competență de „a ști să fii"; o *„a spune a spune"* înscrisă la nivelul enunțului.

1. Problema „verificării" în cazul Greimas

1.1. *Reducerea lui* /essere/ la *funcția* de joncțiune

Prima dificultate cu modelul greimasian este categoria lui */essere/.* Lexemul „essere" este folosit și pentru a desemna funcția de *joncțiune* în propozițiile de stare.

Întrucât actul persuasiv se exercită asupra eterului subiectului care urmează să fie modalizat și constă în a-l face să deducă */ființa/* pornind de la /^pp^ *-rire/* , «ființa» care desemnează termenul pozitiv al pătratului veridicției poate fi redusă la *funcția de joncțiune* și articulată în felul următor:

/conjuncție/	*/ disjuncție /*
/disjuncție/	/conjuncție/

În acest caz, însă, va fi necesar să se postuleze o articulare analogă a termenului negativ, adică a lui / *care apare/.*

1.2. *Dificultatea termenului ¡apărirei*

„Apariția" pare a nu fi o categorie, ci o noțiune complexă. O *valoare* „apare" în relația cu un *subiect* doar dacă se postulează existența unei rețele de roluri actanțiale (adresator/destinatar, enunțiator/enunțiat) instalate într-un PN care explică această „apariție". Aceasta ridică, în esență, întrebarea: pentru cine „apariția"?

1.3. *Abordarea sintactică a problemei veridicției*

Observațiile precedente indică necesitatea tratării opoziției ființă *vs.* aparență *și* , prin urmare, a întregii problematici a „adevărului" dintr-un punct de vedere sintactic (adică, pe baza diferitelor poziții din cadrul NP-urilor). Direcția de cercetare propusă poate fi ilustrată, în linii mari, după cum urmează:

«a apărea» = joncțiune + comunicat (manipulare)
«a fi» = joncțiune + interpretat (sancțiune).

2. IPOTEZĂ PENTRU REFORMULARE

2.1. *Ipoteze primitive*

Prezint mai jos o primă serie de observații intuitive, enunțate sub formă aproximativă de ipoteze, care își propun să evidențieze restricțiile operaționale adoptate și obstacolele în fața cărora modelul reformulat aici este chemat să se dovedească:

1) Nucleul instrumentarului descriptiv, pe lângă noțiunile de „acțiune persuasivă" și „acțiune interpretativă", include utilizarea structurii modale /saper essere/, care explică un sens restrâns al „adevărului" ca existență (într-un sistem) fără a da naștere la contradicții:

„cunoscut" */a ști cum să fii/* x $_{s}$ _ $_{z}$ z $^{/}$ ' */a ști cum să nu fii/* „iluzoriu"
/neștiind cum să nu fiu/ z****^^ */neștiind cum să fiu/* "necunoscut"

2) Ca o primă aproximare, se poate spune că în secret și minciună apare o relație conflictuală între /a ști să fii/ al enunțiatorului și /a spune să fii/ al enunțiatorului.

3) În realitate, fenomenul pare mai complex. Pentru a putea săvârși un act secret/mincinos, este necesar și să se anunțe destinatarul că se comunică un secret/o minciună, folosindu-se de expresia */a spune a spune/.* Probabil că acest lucru diferențiază secretul/minciuna de „fals".

4) *Se* emite ipoteza că *secretul* constituie o secvență de PN-uri incluse ierarhic în cel al *minciunii.* Secretul este o parte necesară a *minciunii ;* minciuna presupune *secretul* conform ipotezei *că „secretul înlănțuie* minciuna".

5) Pentru ca un *secret* să fie cu adevărat secret, trebuie să rămână *secret* chiar și față de persoana care săvârșește înșelăciunea (s 2).

6) Pentru *a minți* cu convingere și cu succes, trebuie mai întâi să te înșeli pe tine însuți (s. 4). Un mincinos bun nu este cineva care minte și știe că minte, ci cineva care se minte pe sine însuși pentru a-i minți pe ceilalți.

Ipotezele (5) și (6) ar trebui explicate prin structura lui */a spune să crezi/,* care determină o competență enunțiativă a „ar trebui să știi".

7) Nu-i poți înșela (a ascunde/a minți) pe cei care nu „vor să știe". Presupoziția de „a vrea" este desemnată într-o formă standardizată drept „lipsă". Ipoteza restrictivă constă, așadar, în adoptarea *modelului narativ canonic* (pierdere inițială - represiune finală a lipsei) pentru a explica lanțul secret->minciună.

2.2. *Condiții*

Prezint mai jos o listă de condiții a căror îndeplinire este postulată pentru punerea în aplicare a unei acțiuni secrete sau mincinoase.

Să presupunem o situație textuală în care A îl înșeală pe B în ceea ce privește o anumită evaluare a stărilor transformate. Condițiile, exprimate aproximativ, vor fi următoarele:

1) A este dotat cu un „know-how” despre stările transformate.

2) A este înzestrat cu o „cunoaștere” despre B: A știe că B este înzestrat cu o „vrere de a ști” despre stările transformate. De fapt, a putea „crede” o cunoaștere înseamnă și a avea propriile motive pentru a „ști ” (aceasta implică, eventual, și un „a trebui să știi”). Acest lucru justifică, în conversație, dorința tipică a vorbitorului de a oferi ascultătorului explicații, sprijin (în sensul lui Castelfranchi-Parisi, 1980), propoziții introduse de „ *de fapt* ” etc.

3) A este înzestrat cu un „pot-do”: A se poate asigura că B dobândește o „cunoaștere” despre stările transformate. Probabil există o legătură între condițiile 2) și 3), în sensul că „dorința de a ști” a lui B este cea care îi atribuie lui A un „pot-do”. De fapt, dacă întreb pe cineva ceva *(vreau* să știu ceva), celălalt *știe* că *vreau să știu* + *știe* că *știu* că mă *poate* anunța acest ceva.

4) A știe că B este înzestrat cu o „putere de a ști” despre stările transformate. Pe baza acestei condiții, cazuri precum următoarele nu vor fi considerate înșelăciuni: B este un copil de cinci ani; îi cere tatălui său A explicații despre fenomene fizice care, pentru a fi înțelese, ar presupune cunoașterea teoriei relativității; A *știe* că B *nu poate ști* și, prin urmare, se limitează la a-i oferi o explicație animistă. În acest caz, nu se va spune că A îl înșală pe B.

5) În dimensiunea cognitivă, A și B sunt conjuncte cu obiecte modale care privesc stări transformate, modalizându-le conform structurii lui /a ști să fii/. Relația dintre obiectul modal conjunct cu A și cel conjunct cu B trebuie să fie o relație *conflictuală* între termeni ai structurii lui /a ști să fii/.

2.3. *Modelul narativ canonic*

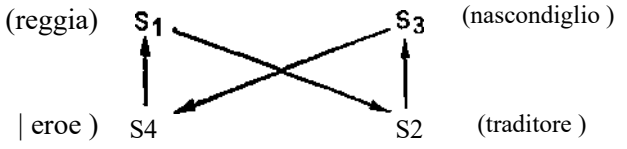
Condiția 2) de mai sus pare să postuleze o precondiție suplimentară la nivelul performanței pragmatice. Existența unei „dorințe de a ști” din partea lui B presupune că B a fost supus unei privațiuni sau *pierderi* (cf. și mecanismul cibernetic al funcționării planului în „inteligența artificială”). Pe baza a ceea ce a fost deja afirmat în ipoteza 7), alegem să adoptăm *modelul narativ.*

Ruta 1

Expertiză	dobândirea /puterii/ de către s 2, grație unei /cunoștințe/ obținute anterior (pierderea, pentru s 4, a oricărei puteri din cauza cunoașterii pierdute): ETi (s 4 -> O $_m$: cunoaștere s 2) —> ET $_2$ (s 4 —> O $_m$: putere —> s 2)
Performanţă	1) *alocare:* F (s 2) —> [(s 1 nOu s 2) —> (slu Aa s 2)] 2) *atribuire:* F (s^2) [(s^3O) —> (s^3OO)]

canonico (MNC) per rendere conto deH'incatenamento segreto menzogna.

Il modello può essere parzialmente rappresentato nel modo se guente, adeguandolo al 'analisi proppiana (cfr. « Elementi per una grammatica narrativa », in Greimas, 1970):



O = figlia del re

Ruta 2

Competenza	dobândirea de /cunoștințe/ de către s 4, grație unei /puteri/ obținute anterior (pierderea, pentru s2, a oricărei cunoștințe din cauza cunoștințelor pierdute): ETi (s^2 —> $_{Om}$: putere -> s^4) -> $_{ET^2}$ (s^2 —> Om : cunoaștere -> s4)
Performanza	3) *„alocare".* F (s 4) [(s 3 nOu s 4) -> (s 3UO ns 4)] 4) *atribuire:* F (s 2) -> [(s 10 O) -» (s 1 00)]

Notă: În dimensiunea cognitivă, se postulează o reproducere identică a secvențelor performative de însușire/atribuire, realizată de aceiași operatori, singura diferență constând în calitatea *modală* a lui O (manipulare).

În trecerea de la nivelul profund la nivelul superficial (structuri semi-narative), fiecare dintre cele patru *operații* asupra sintaxei pătratului semiotic este preluată de un PN, dând naștere unei secvențe de tipul PN_1 PN_2 PN_3 PN_3; unde lanțul PN_1 PN_2 care explică secretul *este* subsumat de cel al minciunii PN_1 PN_2 PN_3 PN_3.

2.4. *Ipoteze suplimentare*

În realitate, o secvență de patru PN-uri este încă insuficient structurată în raport cu performanța cerută unui model veridictiv. Această deficiență este evidentă atunci când ne confruntăm cu fenomenul de „a crede".

Observațiile empirice care subminează caracterul adecvat al descrierii - ghidează munca de rafinare a modelului. În acest scop, sunt avansate câteva ipoteze suplimentare.

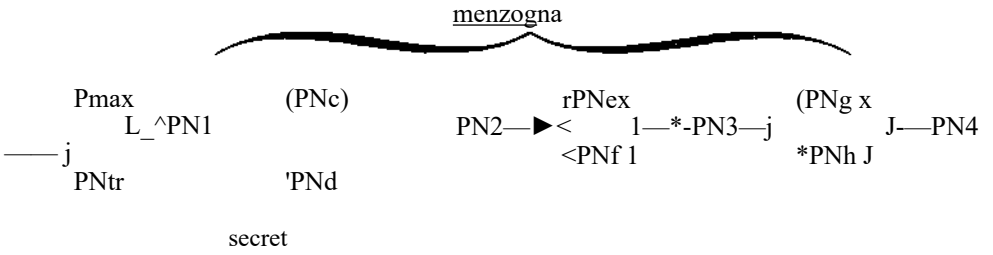
8) Fenomenul „a crede" poate fi analizat ca o combinație a două tipuri de „cunoaștere": o „cunoaștere" despre enunț și o „cunoaștere" despre enunț. Prima se prezintă ca o articulare a structurii lui /a ști cum să fii/; a doua ca o articulare a lui /a avea de știut/.

9) „A face să creadă" de către vorbitor se exercită prin două tipuri de „a spune": /a spune/ despre a ști că este; 4- *¡a spune/ despre a ști că este. Prima se realizează în enunț; a doua în enunț. Plasarea ¡a spune/ despre a crede/* este încă neclară .

10) Adresarul este înzestrat cu o dublă competență: o competență asupra enunțației (sau *enunțiativei)* ordinii */a ști să fii/,* o competență asupra enunțiației (sau *enunțiativei)* ordinii */a avea să știi/.* Ambele fac obiectul „cunoașterii" din partea enunțiatorului (în faza sancționării).

Pentru a lua în considerare aceste ultime ipoteze, este necesar să postulăm că fiecare PN din secvența PN1, PN2, PN3, PN4 este precedat de două PN pregătitoare *de utilizare* care organizează, la nivelul enunțului și al enunțului, „fictivitatea" enunțiatorului, dubla competență a destinatarului și sancțiunea enunțiatorului.

Lanțul general poate fi reprezentat ca
următoarele:



3. Exemple de aplicații

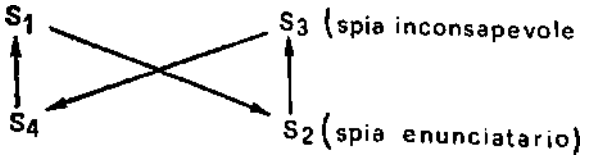
Modelul propus aici pare a fi acceptabil de sofisticat. Puterea sa analitică poate fi testată prin supunerea sa la diverse investiții semantice.

Exemplul spionului neștiutor

Un spion (s 2), urmat de contraspionaj (si), decide să obțină un microfilm prețios (O), lăsându-l să strecoare în geanta unui trecător (s 3) fără știrea acestuia din urmă, s 3 devine un spion neștiutor; capturat de contraspionaj, s 3 declară că nu este spion și crede că nu este unul, deși este unul (în ceea ce privește „ -cunoștințele" enunțatorului); astfel, s 3 *minte* contraspionajului (si) și sieși însuși (s 4):

(contrainformații)

(spion inconștient înșelat



O = microfilm

Exemplu de ședință psihanalitică

Situația ar putea fi reprezentată astfel

(ținând cont de faptul că rolul enunțatorului ar putea fi acoperit de articolul 1 sau de articolul 4):

(psihanalist) Sj (vorbire manifestă, conștientă)

(vorbire inconștientă) S4 82 (pacient)

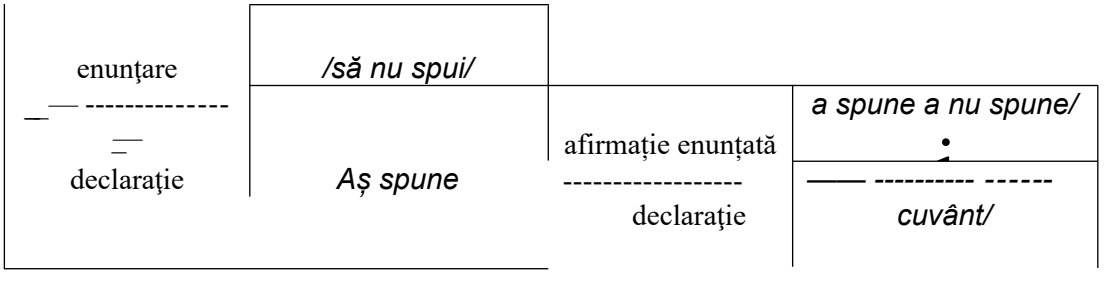
Ca obiect descriptiv (O) am putea lua, de exemplu, complexul lui Oedip.

4. ANEXĂ

Puterea explicativă a procedeului „a spune pentru a spune" ne permite să formulăm niște „jocuri ale adevărului" interesante, deja descrise de analiza scopistă (vezi Castelfranchi-Vincent, 1977). Acestea sunt exemple de enunțare enunțată în grade diferite.

1) *Minciuna manifestă (sau înșelăciunea manifestă)*

A și B sunt prieteni. B își suspectează soția de infidelitate; A îl minte pe B spunând că a văzut-o chiar în seara aceea în locul și cu persoana cu care soția sa pretinde că a fost, dar totul cu scopul de a-l face pe B să creadă că încearcă să-l înșele, că nu este adevărat că și-a văzut soția și că ea minte pentru a nu-i displăcea. În acest caz, renunțătorul consideră că A se preface + o face cunoscută; prin urmare, renunțătorul consideră că A *se preface că vrea să mintă.*



2) *Minciună falsă (sau înșelăciune falsă)*

Cineva încearcă să prezinte un act real drept o prefăcătorie. A este șchiop, dar într-o anumită situație, îi este rușine de asta, chiar dacă nu se poate abține să nu șchiopăteze; atunci se poate *preface că* șchiopătează (nu se preface + îi face pe oameni să creadă că se preface).

Un alt exemplu este cel al hoțului care, pentru a-l înșela pe comisarul care crede că minte, îi spune adevărul.

enunţare	*/să nu spui/*		
declaraţie	*Idirej*	afirmație enunțată	*nu spune spune/*
		declaraţie	*fnon direj*

1

3) *Acționare (sau reprezentare)*

Constă în a comunica faptul că cineva se preface. Este un caz de enunțare enunțată de gradul doi.

enunţare	*a spune despre direcție*	en.e en.ta 1	*!d dl*		
declaraţie	*/cuvânt/*	en.o	*Idele*	en.e en.ta 2	*/dd/*
cel/cea/cei/cele				en.o	*ldi*

1

minciună manifestă

4) *Prefăcându-se că acționează*

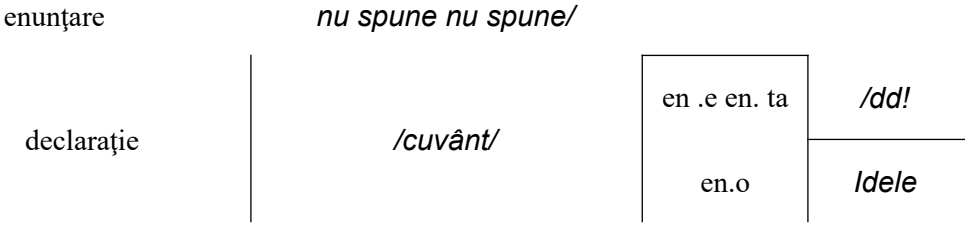
Acest lucru este similar cu cazul 2): comportamentul autentic este prezentat drept actorie. Acest lucru se întâmplă, de exemplu, atunci când cineva spune ceva cu adevărat, fără a-l lăsa pe ascultător să știe că vorbește serios, ci făcându-l să creadă că glumește (acționează).

enunţare	*a spune a spune/*				
declaraţie	*Aș spune*	en.e en.ta 1	*!dd!*		
		en.o	*ldi*	en.e •en.ta 2	*ld dl*
				en.o	*Idele*

minciună falsă

5) *Aluzie*

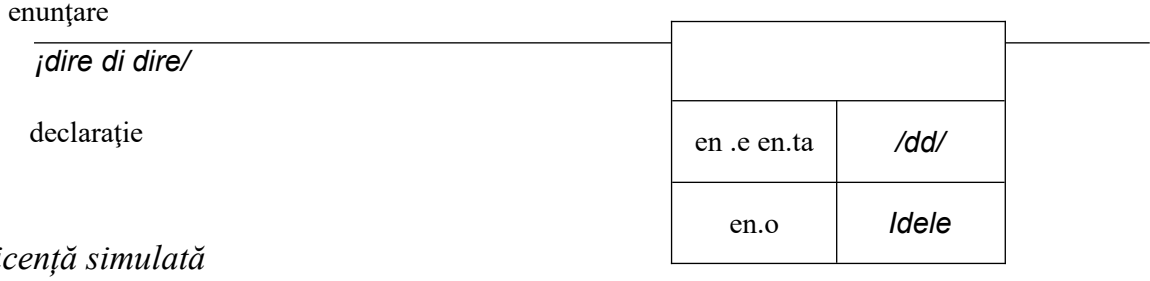
Constă în a te referi, fără a-l numi, la ceva deja cunoscut ascultătorului, clarificând faptul că nu vrei să o spui intenționat și explicând de ce nu vrei să o spui.



6) *Reticență, „jumătăți de adevăr”, ambiguitate mincinoasă*

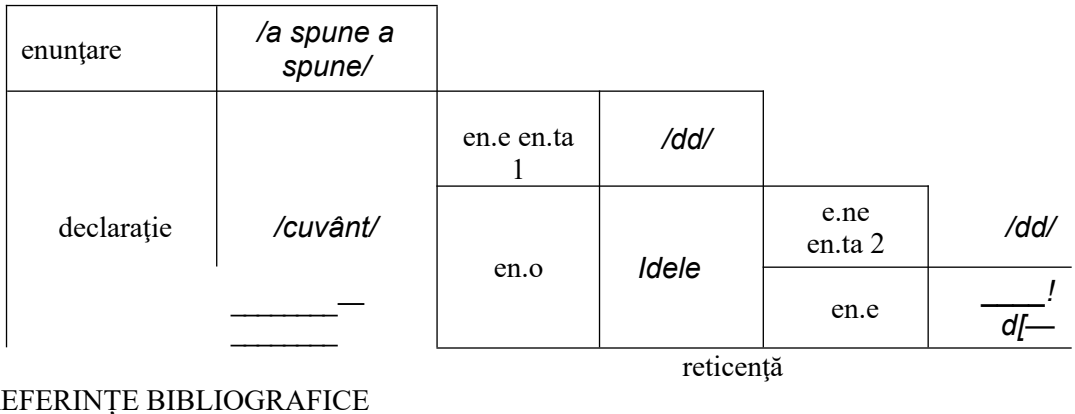
Reticența constă în a-l face pe ascultător să înțeleagă că ceva este ascuns , cu un anumit scop. Un „adevăr pe jumătate” constă în ascunderea unei părți semnificative a adevărului de ascultător, pentru a-l conduce la concluzii nepotrivite. Ambiguitatea mincinoasă constă în utilizarea unei propoziții ambigue, a cărei interpretare este menită să inducă în eroare , în timp ce...

altra possibile lettura è vera.



7) *Reticență simulată*

De exemplu, Iago al lui Shakespeare se preface adesea reticent în a părea devotat, scuze, pentru a-i face pe oameni să creadă și mai mult în ceea ce spune și care aproape îi este extorcat.



REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

CASTELFRANCHI, C. - PARISI, D.

1980 *Limbă, cunoştinţe şi obiective,* Bologna, Il Mulino.

CASTELFRANCHI, C. • VINCENT, J.

1977 *Varie dell'inganno,* Institutul de Psihologie, CNR.

GREIMAS, A. JU.

1966 *Semantică structurală,* Paris, Larousse (trad. it., Milano, Rizzoli, 1966).
1970 *Du sens,* Paris, Seuil (traducere, italiană, Milano, Bompiani, 1974).
1973 *Actanţi, actori şi figuri,* în C. CHABROL (ed.), *Semiotică narativă şi textuală,* Paris, Larousse, 1973, pp. 161-76.
1976 *Pentru o teorie a modalităţilor,* în „Limbaje" 43.
1979 *Despre modalizarea fiinţei,* în „Buletinul" 9.

GREIMAS, A. Ju. - COURTÉS, J.

1979 *Semiotică. Dicţionar raţional al teoriei limbajului,* Paris, Hachette.

GRUP DE INTERVENITORI

1979 *Analiza semiotică a textelor,* Lyon, PU L

INTERVENŢIE

PRACTICĂ SEMIOTICĂ

MARCO DE MARINIS

VERSO UNA SEMIOTICA DELL'AZIONE: PRATICHE SIGNIFICANTI E ATTI SEGNICI

În sensul său cel mai larg (de exemplu, cel adoptat de semioticienii ruși ai Școlii de la Tartu sau de Julia Kristeva, în urma lor), noțiunea de „practică semiotică" poate ajunge să includă orice eveniment cultural sau cel puțin toate evenimentele pe care o cultură dată le validează ca fiind (cultural) sincronice, recunoscându-le ca având statutul de *texte (semiotice)* . De fapt, „sistemele de modelare secundară" ale lui Ivanov, Lotman și compania ('), precum și „practicile de semnificare" ale lui J. Kristeva ([2]), nu includ doar „suitele de semnificare a comportamentelor somatice organice" (la care Algirdas J. Greimas și Joseph Courtes ([3]) reduc categoria în cauză), ci subsumă în egală măsură - „orice altă implementare a unui sistem de semnificare și a actelor comunicative, adică:

(i) *practici culturale:* limbaj verbal, gesturi, strategii proxemice, etichetă etc.

(ii) *practici sociale* (în sens strict: adică cele produse de un *subiect colectiv,* definibile — în termenii lui Greimas ([4]) — ca o *voință de a face* împărtășită de toți, care produce o *capacitate colectivă de a face*), rituri, ceremonii, sărbători și altele asemenea;

(iii) *practici artistice:* literatură, muzică, pictură, teatru etc.

Este evident, așadar, că, din punctul de vedere al obiectului *analizei,* această secțiune ar putea fi ușor anexată celorlalte secțiuni ale Conferinței sau, invers, dizolvată în acestea: de fapt, aproape toate lucrările care o compun și-ar fi găsit un loc pertinent în altă parte. Este vorba, așadar, de a căuta o identitate specifică pentru secțiunea noastră la nivelul metodei *de analiză,* al punctului de vedere, pe scurt — ca să spunem așa cum l-a spus Luis Prieto — al *pertinenței* conform căreia își consideră propriile obiecte: texte culturale *ca și în măsura în care* sunt practici semantice .

Dar ce înseamnă să studiezi textele ca (produse ale) practicilor semiotice?

Următoarele lucrări încearcă să răspundă la această întrebare - deși indirect, uneori și în moduri foarte diferite. Nu cred că merită să anticipăm aceste răspunsuri. În schimb, aș dori să sugerez două perspective investigative pe care le găsesc deosebit de stimulatoare în acest sens, precum și relevante pentru materialele prezentate în această secțiune.

1) Prima perspectivă este tocmai cea indicată de Julia Kristeva atunci când (referindu-se în special la gesturi) propune să se conceapă practicile semnificative ca „muncă pre-sensuală", care depășește domeniul simbolicului și al schimbului comunicativ: „productivitatea anterioară produsului și, prin urmare, anterioară *reprezentării* ca fenomen de semnificare în circuitul comunicativ [...] activitatea anterioară mesajului reprezentativ și reprezentabil [...] *elaborarea* mesajului [...] *munca* care precede constituirea semnului (a sensului) în comunicare" ([6]). Dacă mutăm atenția de la rezultat la proces, de la structură la structurare, practica semiotică (sau semnificativă), „mai mult decât un discurs, adică un *obiect de schimb* între un emițător și un destinatar [...] poate fi considerată *un proces de producție de sens" ([7]).*

2) A doua perspectivă, care, în mod complementar, își abordează obiectul din partea opusă primei: „în aval", adică - dacă se poate spune așa - și nu „în amonte"; în consecințele sale pragmatice, pe scurt, mai degrabă decât în premisele sale productive) s-ar putea inspira din invitația lui Greimas și Courtes de a studia „modurile de organizare " ale comportamentelor practice semnificative ca *programe* dotate cu scopuri și finalități specifice. Pentru cei doi semiologi francezi, „Studiul practicilor semiotice poate să nu constituie, ca să spunem așa, prologurile unei acțiuni semiotice" ([8]).

Începând să dezvoltăm această dublă ordine de sugestii, cu ajutorul indicațiilor provenite din cele mai avansate sectoare ale cercetării semiotico-textuale, este posibil să ne gândim la studiul practicilor semiotice (al textelor ca practici) ca la un studiu al *actelor de vorbire* sau, mai bine, al *actelor semnelor* care sunt efectuate *în/cu/pentru* producerea/enunțarea lor.

O astfel de analiză va trebui, printre altele, să abordeze clarificarea *strategiilor seducătoare și manipulative* (în sens larg) care stau la baza practicilor-text și, mai precis, identificarea *scopurilor* perlocuționare pe care acestea le urmăresc și a *efectelor perlocuționare* (transformări pasionale etc.) pe care le implică ([9]). Acest lucru ne-ar permite, de asemenea, să atribuim *coerență* la nivel pragmatic, cum ar fi *actele de macrovorbire,* acelor practici cărora le lipsește aceasta la nivel sintactic-semantic ([10]).

Însă este evident că o astfel de analiză a practicilor semnificative presupune o trecere decisivă și definitivă de la o *abordare structuralistă* imanentă textelor, considerate abstract, la o *abordare pragmatică,* care se preocupă în schimb de investigarea textelor *en contente,* adică în raport cu (și în raport cu) situațiile lor concrete productiv-receptive, studiind condițiile lor de *adecvare* și celelalte cerințe *(condiții de fezabilitate)* care permit deplina lor actualizare semantică și comunicativă ([n]).

(') «Prin «sisteme secundare de modelare» înțelegem acele sisteme semiotice grație cărora se construiesc modele ale lumii sau fragmente ale acesteia. Aceste sisteme sunt secundare în raport cu limba naturală și primară, deasupra căreia se plasează: direct (sistemul supralingvistic al literaturii) sau ca forme paralele cu aceasta (muzica sau pictura)» (V. IVANOV, J. LOTMAN și alții, *Teză despre studiul semiotic al culturii,* 1973, traducere italiană, Parma, Pratiche, 1980, p. 63). Vezi și Ju. LOTMAN, *Teză despre arta ca «sistem secundar de modelare»,* (1967), în «Semiotica e cultura», Napoli, Ricciardi, 1975, pp. 3-27.

([2]) J. KRISTEVA, *Semeiotiké. Cercetări pentru o analiză seminală,* trad. it., Milano, Feltrinelli, 1979 (eseul în cauză este din 1968).

([J]) AJ GREIMAS, J. COURTÉS, *Semiotică. Dicționar rațional al teoriei limbajului,* Paris. Hachette, 1978, *sv* „Practici semiotice", p. 289.

(4) AJ GREIMAS, *Sur l'histoire événementielle et l'histoire fondamentale,* (1973), în *Sémiotique et Sciences sociales,* Paris, Seuil, 1976, p. 172. Vezi însă și F. BESCELLI *(Pratiche sociali. Appunti di teoria sociologica,* Bologna, CLUEB, 1979, p. 42-45), care face distincția între «acțiuni sociale», care «privesc comportamentul mai multor persoane în același timp», și «acțiuni colective», în care «comportamentele concrete sunt coordonate în așa fel încât pot fi tratate ca acțiuni ale unui singur subiect (colectiv)».

(5) L. PRIETO, *Pertinenza e pratica,* (1975), traducere italiană, Milano, Feltrinelli, 1976 (vezi, în special, distincția sa dintre „obiectul material" și „obiectul gândirii" pe care analiza îl „construiește" pornind de la primul, pe baza unui punct de vedere specific).

(6) J. KRISTEVA, *Ibidem,* p. 82.

(') J. KRISTEVA, *Materie și semnificație. Practici semnificative și teoria limbajului,* traducere italiană, Torino, Einaudi, 1980, p. 5 (eseul în cauză este din '68).

(') AJ GREIMAS și J. COURTÉS, *lc*

(') Pentru aceste noțiuni, în cadrul teoriei „clasice" a *actelor de vorbire,* vezi firește, J.L. AUSTIN, *HOW I do things with words,* (1955), Londra, Oxford University Press, 1962 (traducere parțială în italiană în M. SBISÀ, ed., *Gli atti linguistici,* Milano, Feltrinelli, 1978) și J.R. SEARLE, *Atti linguistici,* (1969), traducere în italiană, Torino, Boringhieri, 1976. Este însă clar că o semiotică a acțiunii (ca teorie a actelor semnelor sau a comunicării), dacă va ajunge vreodată să existe, va avea nevoie de un cadru teoretic mai larg și mai puțin marcat lingvistic decât cel oferit, până acum, de filozofii anglo-saxoni ai *actelor de vorbire.*

([.0]) TA VAN DIJK, *Text and context,* (1977), traducere italiană, Bologna, Il Mulino 1981 cap. VII-IX.

(") A se vedea, de exemplu — pe lângă van Dijk deja citat —, W. ISER, *Der Akt des Lesens- Theorie ästhetischer Wirkung,* München, Fink, 1976; U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrative,* Milano, Bompiani, 1979; TA VAN DIJK, *Studies of Hagueton the pragmatic, Studies in* Hagueton the pragmatic, 1980; M. PAGNINI, *Pragmatica della letteratura* Palermo, Sellerio, 1980 , 32 (1980): „Les actes de discours" (Text spectaculos) a se vedea Semiotica *del teatro,* Milano, 7

MICHAEL RAK

ICONOGRAME DE BASME*****

MATERIALE PENTRU ISTORIA POVESTIRII PRIN IMAGINI

*****Această lucrare include primele patru paragrafe ale unei istorii a ilustrării *romanelor* lui GB Basile între secolele al XVII-lea și al XX-lea. Vezi M. SHAPIRO, *Cuvinte și expresii:* iterațiile și *sintaxa în ilustrația de la* Haga-Paris, Mouton și AM BASSY, D. *Lente à l'Inslralion: pour une semiologie des étapes,* în «Semiotica», 11 (1974), 7-334; M. Rio, *Cudre, plan, prelegere,* în «Communications», 24, (1976), 94407; AA W. *Notes for an analysis of the ilustrated "nuvelle",* în AA.VV' *AspetU* Atti a celei de-a IV-a conferințe AISS (Pavia, 24-25 septembrie 1976), Pavia 1978, 114-122.

1. Tradiția textului scris verbal din *Cunto de li cuntí* (1634) de GB Basile a fost însoțită, încă din ultimele decenii ale secolului al XVII-lea, nu doar de o tradiție verbal-orală generată de acest text, ci și de tradiția unui text iconic care să-l „ilustreze".

Creșterea producției de texte iconice de acest tip, deja răspândită, a fost posibilă în Italia și în alte țări europene abia după alegerea, deja evidentă la mijlocul secolului al XVII-lea, în favoarea unei tipografii „sărace" – paralelă în mod natural cu producția de cărți de lux – destinată să satisfacă – și să stimuleze – cererea tot mai mare de informații scrise cu costuri reduse și tiraj ridicat , să remunerați în mod adecvat capitalul investit în aceasta și să satisfacă un public în creștere și diversificat . Narațiunea vizuală – complementară sau paralelă cu textul verbal-scris – a devenit rapid practicabilă chiar și pentru texte cu un public țintă foarte limitat, cum ar fi textele dialectale. Creșterea producției de carte în general într-o perioadă considerată în general a fi una de recesiune economică pentru țările europene semnalează afirmarea funcționalității noului sistem informațional și a celui mai popular vehicul al său, cartea.

Producătorii - dar în general toți utilizatorii societății literare - au observat și ei de timpuriu creșterea cererii de scris ca iconografie „săracă", canalizată - vezi cazul „anunțurilor" - într-un circuit comercial - târguri, piețe, magazine - mult mai flexibil decât cel al librăriilor.

În câteva decenii, Cunto a fost tradus în multe alte limbi: în alte dialecte și în italiana literară, *iar de acolo în alte limbi europene. Această „mobilitate" a textului verbal a facilitat integrarea sa cu diversele texte iconice care* i-au fost adăugate treptat. Acestea, spre deosebire de acestea din urmă, și cu contribuția limbajului și a difuziei locale a unui anumit set de intrigi, s-au dovedit în unele cazuri vehiculul cel mai potrivit, deoarece mai adaptabil la tradițiile semnelor actuale, pentru penetrarea „populară", mai ales datorită valorii, despre care vom discuta mai târziu, pe care ilustrația o dobândește în utilizarea cărții de povești.

Textul iconic este de obicei considerat o „ilustrație" a textului verbal-scris sau, în cel mai bun caz, un suport pentru textul verbal-oral în cazul – destul de comun în basme – al unei „lecturi" în grup. Tipul de relație dintre cele două texte este, însă, probabil mult mai complex și variat decât se poate indica pe scurt prin utilizarea termenului „ilustrație" în diversele sale semnificații actuale.

2. Această considerație este deosebit de utilă pentru analiza textelor iconice care însoțesc tradiția textului *Cunto.* Această tradiție a făcut evident trimitere la

arhetipuri nobile de ilustrații ale unor secvențe de basme, este suficient să ne amintim cazul Decameronului *de* G. Boccaccio (1492), al *Novellino-ului* de M. Guardati il Salernitano (1492) și al modelului lor probabil: *Esopul* de F. Del Tuppo (1485). Această ultimă ediție este unul dintre cele mai semnificative documente ale apariției unei tradiții iconice paralele, convergente sau care se intersectează întâmplător cu istoria textului scris verbal: gravurile primei ediții, care constituie unul dintre cele mai valoroase rezultate ale primei faze a tipografiei napolitane și care s-a inspirat în mare măsură din iconologia culturilor clasice, se găsesc, chiar și după câteva decenii, pe coli libere de uz absolut comun. Narațiunea imaginilor poate ilustra - așa cum demonstrează această și alte mărturii -

textul scris verbal a fost înzestrat de la început cu o tradiție autonomă proprie, capabilă să „susțină" chiar și o tipologie textuală foarte diversă . Secvențele figurative au avut tendința de a se desfășura pe întreaga durată a producției de carte și, prin urmare, au ajuns atât la cititorul ediției exclusive, cât și la cititorul pliantului liber. Bineînțeles, aceasta nu înseamnă că grupurile sociale care utilizau texte de înaltă calitate tipografică nu utilizau simultan și texte „sărace", cum ar fi *anunțurile.* Mai degrabă, noua iconografie a tiparului se afla într-o fază de diaspora printre grupuri și putea ajunge cu ușurință, cu unele diferențe, desigur, chiar și la grupurile care utilizau doar marginea inferioară a scrierii tipărite, caracterizate prin materiale ieftine și rapid consumabile.

Ilustrația lui *Cunto* În opinia noastră, însă, a deschis universuri de sens care nu erau practicabile prin modulele ilustrative ale altor povești legate mai evident de comportamente ritualizate și, prin urmare, de convențiile scrierii artistice a grupurilor capabile să exercite dominație socială. *Cunto* Ea a semnalat irupția, deși cultivată și controlată, a unui material „popular" încredințat până atunci tradițiilor semnelor doar rareori înregistrate în scris. Imaginația „populară" – nu doar cea a grupurilor „subalterne", ci și cea a sectoarelor care nu erau admise *convențional* în scris – a devenit parte a practicilor comunicabile prin semne scrise și a „târât " cu ea toate universurile expresive ale negativului, adică ale ceea ce rămăsese exclus – întotdeauna prin convenție – din câmpul a ceea ce - putea fi exprimat prin aceste noi mijloace de comunicare. Această penetrare avea să autorizeze treptat stratificarea și afirmarea unei cunoașteri iconice transmise până atunci pe rute mai accidentate decât cele ale scrisului și din ce în ce mai capabilă, tocmai prin teste de acest tip, să-i identifice gramaticile și modurile de producție.

Ilustrația (sau mai degrabă povestea imaginilor) a fost, prin urmare, adesea o variabilă non-secundară în transmiterea textului verbal scris al lui *Cunto,* în diversele forme pe care le-a îmbrăcat în edițiile , traducerile, rescrierile sale sau pur și simplu prin modelele de lectură adesea foarte diferite ale cititorilor săi istorici. Ilustrațiile sunt o componentă importantă a acestei tradiții, deoarece dezvăluie, atât celor care pregătesc scenarii culturale, cât și cititorului general, un material simbolic care este în multe feluri legat de substanța verbală a textului, fie el tradus, rescris sau rezumat.

3. Povestea imaginilor - care prevede circumstanțe de utilizare similare cu cele ale textului verbal-scris care „ilustrează" - are în primul rând funcția unui tabel (vizual):

i) al complotului,
ii) o trăsătură dominantă a intrigii,
iii) a oricărei părți a parcelei,
iv) de o trăsătură extravagantă,
v) de decorare.

ilustrațiile *Cunto din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea,* toate aceste cinci cazuri sunt întâlnite frecvent, semnalând modele diferite de interacțiune cu textul verbal-scris. În orice caz, indiferent de ilustrație, aceasta este o componentă importantă în procesul de citire și, de fapt, un regulator al acestuia.

Dintre cele cinci posibilități iconice enumerate, tipul (i) are o frecvență medie și necesită ca ilustratorul-naratorul să lucreze în principal pentru a crea un *titlu vizual,* cu o dependență marcată de textul verbal. Tipul (ii), cu o frecvență mai mare, tinde de obicei să identifice situația dominantă a intrigii, folosind adesea, la fel ca celelalte tipuri, modulele descriptive ale acțiunii teatrale. Tipul (iii) semnalează intervenția asupra poveștii de către un „cititor" (care în acest caz este și ilustratorul-narator) care – pornind de la un cod și un tezaur de intrigi probabil diferite de cele ilustrate – intersectează textul verbal într-o secțiune considerată , din punctul său de vedere, dominantă. Tipul (iv) semnalează dificila reductibilitate a celor două texte și progresia lor paralelă cu rare posibilități de intersecții care generează sens. Tipul (v), aparent cel mai elementar, se referă de obicei la un ansamblu iconic aproape ilizibil decât în contextul obiceiului cultural care l-a produs și al practicilor sale decorative. Dar în fiecare „ilustrație" multe, și adesea toate, aceste tipuri sunt prezente în mod natural.

Aceste considerații pot apărea și ca o apărare paradoxală a încălcării comise de ilustratorul-narator. *De fapt,* nu există o ortodoxie a textului verbal pe care ilustratorul este chemat să o respecte, cu excepția, desigur, anumitor cazuri în care clientul sau propria cultură a ilustratorului identifică o univocitate obligatorie a oricărei „lecturi".

De fapt, aceasta din urmă ilustrează întotdeauna *o altă* poveste, forțând pachetul referențial aparent nelimitat de verbalitate într-un referent fără alternative: fata imaginată capătă anumite trăsături, părul ei se ondulează în sus în acest fel, obiectele care o înconjoară sunt acelea și nu altele. Acest lucru, prin necesitatea unei conexiuni mai imediate între textul iconic și potențialul cititor, face ca ilustrațiile să fie mult mai trecătoare decât textul verbal, marcat cum sunt de o oscilație mult mai limitată a sensului și, prin urmare, incapabil să se adapteze la modele vizuale în schimbare. Cititorul (obișnuit) al traducerii engleze din 1911 ilustrate de Warwiek Goble cu siguranță nu era capabil să citească ilustrațiile ediției italiene din 1792. Prin urmare, ilustrația a produs o altă poveste, pornind de la tradiții ale semnelor care fuseseră doar parțial cele ale picturii sau ale altor forme de reprezentare vizuală și erau parțial derivate din utilizarea termenilor lor în noul câmp expresiv al tipografiei. Caracterele, hârtia, interlinierea, relația dintre alb-negru, dintre scris și ilustrație, au devenit curând, la fel ca „figurele", un nou câmp expresiv cu un viitor imprevizibil, ca și cum ar fi fost văzut.

4. Cartea pozițiilor dintre textele scrise verbal și textele scrise iconic nu a fost încă scrisă (sau ilustrată). În cazul textelor iconice care apar în cărțile de povești, însă, vorbim de obicei despre „ilustrații", indicând dependența textului iconic pregătit pentru diferite funcții: didactică, ornamentală etc. Formele acestei dependențe, în ciuda declarațiilor frecvente ale editorilor și ilustratorilor pe această temă, nu au fost încă descrise suficient din perspectivă istorică, în ciuda faptului că ilustrația este o componentă importantă în circulația textelor verbale, fiind în mod clar legată de utilizarea și evaluarea lor estetică.

Aceste considerații ar trebui precedate de obiectul cercetării deja indicat: tradiția basmului „ *Cunto de li curiti"* în țările europene. Acesta este un text foarte reușit — și din punctul de vedere al ilustrațiilor sale — care poate oferi unele date semnificative despre producția basmului în Europa modernă.

Când începe istoria ilustrației din *Cunto* , aceasta implică deja tradiții extrem de rafinate și extensiv istorizate - verbal-scrise, verbal-orale sau iconice.

Până la mijlocul secolului al XVII-lea, scrierea iconică avea, de asemenea, un repertoriu impresionant și o tehnologie extrem de variată, diversificându-se continuu odată cu creșterea „secolului cărții ”, probabil prima circumstanță culturală în care potențialul exploziv de diseminare a cărților a devenit clar - chiar și pentru contemporani - așa cum este demonstrat, printre altele, de dificultățile notabile și crescânde ale celor care controlau producția și utilizarea acestora. Chiar și cele mai „simple”, „sărace ”, „populare” texte iconice își derivă materialele dintr-o tradiție multiliniară care s-a limitat la a descoperi, cu acea ocazie, *și* formele expresive ale gravurii și tipografiei sărace, considerate deosebit de potrivite unui anumit tip de literatură care era în același timp locală (cum ar fi literatura dialectală) și larg răspândită (cum ar fi narațiunea obiceiurilor : jurnale, romane, povestiri scurte și altele asemenea).

Reconstruirea unora dintre narațiunile vizuale care au însoțit transmiterea *Cunto-ului* în diferite zone și timpuri poate ajuta la propunerea unor ipoteze privind istoria paralelă a textelor verbale și iconice — o chestiune abordată abia recent și doar în raport cu relația dintre narațiunea literară și cea cinematografică — dar mai presus de toate la citirea narațiunii vizuale în autonomia sa relativă, ca orice alt text artistic, folosind aceleași proceduri ca și alte limbaje artistice (în aceeași cultură) și o urmă a unei mișcări semnificative în procesualitatea culturală. Istoria practicilor semnelor a înregistrat, tocmai în momentul generării tradiției *Cunto* , o creștere clară — atunci atât de definitivă pentru culturile europene ale epocii moderne și contemporane — a acestei textualități bipolare, și nu doar în ceea ce privește genul basmului, marginal în ierarhiile literare consacrate, dar de fapt puternic intercultural.

IOSIF GARGIULO

Ilustrațiile lui Angelo Bioletto pentru seria „Cei patru mușchetari” de Nizza și Morbelli. Câteva probleme intertextuale.

Analiza limbajului iconic, ca statut al articulării interne a cărții ilustrate și a benzii desenate, se concentrează pe o serie de nuclee specifice de investigație, cum ar fi: dinamica codului intern al imaginilor, singulare și/sau secvențiale și legătura acestora cu textul scris; relația subcategorică *hipercodare/hipercodare* (

) bazată pe narcotizarea componentelor conotative în favoarea celor noi și neașteptate; definirea universului spațial pe pagină *(real metaforic)* în fața privirii cititorului; identificarea acelor „forme de primire" ([3]) care îl fac pe observator să treacă „de cealaltă parte a oglinzii", în locul *ficțiunii* sau îl împing să se îndepărteze de aceasta, pe baza funcțiilor *conjunctive* sau *disjunctive* ([4]); universul comunicării seriale și/sau integrate de alte *medii* în care se mișcă acest tip particular de produs.

În contextul istoriei proceselor de articulare a codurilor utilizate în comunicarea paraliterară, a fost examinat volumul de Angelo Nizza și Riccardo Morbelli despre parodia romanului *„Cei trei mușchetari" de Dumas* , cu ilustrații de Angelo Bioletto; această lucrare constituie primul exemplu, în Italia, de volum derivat dintr-o emisiune radiofonică de succes și dintr-o colecție de abțibilduri care înfățișează personajele emisiunii în sine ( ). Cele două faze ale operațiunii: 1) emisiune radiofonică cu texte de Nizza și Morbelli , difuzată în fiecare joi începând cu 18 octombrie 1934, timp de un ciclu de 12 săptămâni, cu sponsorizarea Perugina-Buitom; 2) distrugerea abțibildurilor pentru concursul cu premii, au fost marcate de o adăugare la publicarea unui volum, un succes tot mai mare care a dus la „

…"

- în ilustrațiile lui Violetto care

cu textele emisiunii și cu inubLia

erau, în cea mai mare parte, alcătuite din abțibildurile de pe albumul de propagandă .

Corpusul pe care s-a întreprins analiza articulării limbajului iconic este alcătuit din 150 de planșe alb-negru, care ilustrează texte preluate din celebrul program EIAR.

Mecanismele discursului umoristic prezente în textul scris ar trebui analizate separat. Vom spune pe scurt că acesta se desfășoară pe liniile narative ale unui roman „parazitar" de tipul „ *Cei trei mușchetari " de Dumas* , incluzând zece capitole între cele două capitole de deschidere și cel final. Aceste capitole inserează funcții narative transgresive în acțiune, în afara spațiului și timpului istoric descris în romanul original. Ilustrațiile servesc la punerea în scenă a acțiunilor transmise de text; pentru plasarea lor secvențială, imaginile au fost împărțite după cum urmează:

SUBCLASA A

CLASSE A (Personajele Dumas sunt portretizate în lungime întreagă pe un fundal alb)

(scene descrittive)

CLASSE B SUBCASĂ B

(Personajele care nu sunt incluse în scenele descriptive originale sunt filmate folosind aceleași metode ca și în CLASA A)

În această călătorie vizuală, conform aranjamentului în volum, figurinele claselor A și B introduc, prin prezența lor, ceea ce este apoi *condensat* și *dramatizat* în scenele descriptive bazate pe secvențele cardinale ale narațiunii textuale.

Cele o sută de abțibilduri din albumul Perugina, „puse în fabula", - dobândesc o nouă valoare simbolică față de cea precedentă (valoarea de schimb pentru colecția din album) și constituie elemente morfologice pe axa sintagmatică a narativității iconice. Cincizeci și unu dintre ele, odată cu intrarea lor în scenă, introduc tema și cadrul acțiunii în care vor fi protagoniști pe planșele descriptive, care din acest motiv sunt împărțite în două subclase, numite A și B, generând imagini noi.

Clasa A

(Această clasă include personaje din romanul lui Dumas care erau deja puternic caracterizate de adaptarea radiofonică înainte de caricatura lor.) Acesta este cazul mușchetărilor și al altor personaje prezente în romanul original. Luați, de exemplu, reprezentarea lui Aramis (p. 25) care, pierzând subtilitatea iezuită manifestată în opera lui Dumas, este prezentat în parodia radiofonică , cu vocea lui Nunzio Filogamo, ca prototip, în societatea anilor 1930, al dandy-ului vanitos, „dandy-ul". Informațiile despre eleganța lui Aramis și garderoba sa sunt atât de preponderentă încât, având în vedere conexiunea textuală precisă, îi indică imediat ilustratorului ce elemente iconice să sublinieze. La p. 25, în stânga figurinei plasate în dreapta jos, citim: „Aramis era un dandy. Exotismul era punctul său forte: pantofii proveneau din Praga, monoclul din Berlin, ciocolatele din Perugia, hainele din Londra" ([6]). Ilustratorul se bazează, ca și în cazuri similare referitoare la clasa A, pe *personajul prestabilit* pentru *amprenta vizuală* asupra observatorului cu condensarea atributelor personajului deja conturate în secvența textuală. Pe baza acestei analogii forțate, Bioletto urmărește și exagerează vizual registrul comic al textului, o operațiune pe care Violette Morin, analizând articularea glumei , o numește o «anomalie disjunctivă» (') . În cazul nostru, la nivel iconic, avem cravata de sub gulerul de dantelă din secolul al XVII-lea în stilul lui Van Dyck, pantalonii în carouri și crosa de golf în loc de sabie pentru a obține, în termeni vizuali, efectul comic analog cu cel exprimat în text. Aceste anomalii, însă, sunt reabsorbite în reprezentarea de ansamblu a figurii în cadrul costumului în sine: putem vedea cum parodia și căutarea unei soluții comice se obțin din relația poză/îmbrăcăminte.

Din nou pentru clasa A, cu personaje puternic caracterizate anterior, artistul, deși condiționat în alfabetul său figurativ de tipul particular de reprezentare, folosește, datorită unei convenții asimilate anterior de observator, semne ideografice tipice benzilor desenate: Aramis cu degetul mic ridicat al mâinii stângi purtând urme de ciocolată și cele trei linii radiale din jurul său transmit sinestezic mirosul bun al produsului promovat care devine, în figurație, parfumul lui Aramis, care își asumă, cu meticulozitatea sa rafinată, rolul de *garant* al calității produselor pe care le alege pentru sine. Mai mult, se creează o relație metatemporală, prin „anomalia" vestimentației care plasează mușchetarul , și prin urmare acțiunea, din secolul al XVII-lea plin de aventuri în „rutina " Italiei din a doua jumătate a anilor 1930.

Însă cele două categorii antinomice trecut/prezent (două societăți diferite și două epoci istorice diferite) evidențiate de anomalia vestimentară a lui Aramis

ajung să transmită, odată asimilat efectul inițial de șoc semantic, datorită normalității cu care mușchetarul își etalează cravata peste jachetă și crosa de golf în loc de sabie, un normal-anormal care legitimează noua relație trecut-prezent în cursul narativității iconice și textuale. Observăm importanța, în această fază, jucată de contextul original care, odată înlăturat, permite autorului să confere noi semnificații personajului. În fața spectatorului așadar, anormalitatea devenită normală (în imagine și apoi în textul scris fără demarcații clare pe pagină) ajunge să creeze relația de *conjuncție - ficțiune* lipsită de funcția disjunctivă = *cadru ([8]).*

Clasa B

Clasa B include figuri de personaje externe romanului care introduc noi oportunități narative prin *scenariile situaționale ( )* pe care le evocă odată cu apariția lor în fața spectatorului. Aceste imagini, foarte diferite de cele prevăzute în scenariul inițial al romanului lui Dumas, sunt totuși la fel de tipice și ușor de identificat de către cititorul-observator al vremii, astfel încât să permită autorului o amplă alterare a încărcăturii naturale. Este cazul Abatelui Faria și al Contelui de Monte Cristo, al lui Ulise, al tribului canibalilor, al unor personaje din trecut precum Ramses, Ferocele Saladin sau din lumea divertismentului precum vedetele de la Hollywood ale vremii: Greta Garbo și Marlene Dietrich.

Personajul Corsarului Negru (p. 55) introduce și un scenariu situațional particular, care include steaguri cu cranii, grupuri de abordare și echipaje neliniștite, toate acestea fiind condensate în scena descriptivă de la p. 58, cu o puternică cadru panoramic de sus în jos, care include o profunzime de câmp notabilă transmisă de poziția piratului pe prova navei cu pânze, într-un îndemn ostil și cu reprezentarea mușchetarilor, opuși ei și echipajului, pentru începutul ciocnirii anticipate în text. Această poziție în perspectivă este esențială pentru a evidenția, chiar și pe plan longitudinal, coordonatele secvenței, care îi vede pe cei patru mușchetari pregătindu-se să se duelaze cu marinarii, în timp ce, în dreapta observatorului, textul plasat cu caractere italice și într-o coloană alăturată, anticipează cântecul pe care cei patru îl vor cânta în timpul duelului. Mai mult, observând secvența spațio-temporală descrisă de acțiuni, observăm cum, citind imaginea de la stânga la dreapta, D'Artagnan și Athos sunt deja gata să înceapă duelul, în timp ce Aramis și Porthos, în timpi și spații diferite, se pregătesc de

luptă mai aproape de punctul observatorului, întârziind începerea acțiunii pe care textul o descrie în jurul imaginii.

În clasa B, personajele secundare, care trăiesc conform *scenariilor situaționale* pe care le evocă, îi oferă lui Bioletto o mai mare libertate în conturarea chipurilor și a semnificațiilor pe care le consideră pertinente, inclusiv pentru că fiecare legătură cu textul scris și cu acțiunea naratologică este redusă în avantajul scenariului. Acesta este cazul, printre altele, al romanului Public Danger, super-gangsterul de la pagina 172, aici accentul fiind pus pe caracterizarea personajului prin expresia facială (stilizată în caricatură) care transmite ferocitate și cruzime printr-o mască articulată pe trăsături convenționale precise și prin întărirea sensului cu trabucul, pistolul și pușca, extensii ale agresivității ([10]).

filmele cu gangsteri erau interzise de regim, iar din 1938 se importau și benzi desenate americane ([11]), în anii precedenți formula reprezentativă a criminalului fusese stabilită prin ochiul dilatat și sprânceana ridicată, cu nas de boxer, gura coborâtă în jos, bărbia tare; o mască tipică provenită din tradiția caricaturii secolului al XIX-lea, dar recodificată, în așteptările publicului, pe modulele expresive ale *benzilor desenate americane* cunoscute și în Italia: așa cum se poate observa din benzile desenate ale poveștii intitulate *Mickey Mouse, propriul ziar* din 1935, publicate în Italia un an mai târziu cu noul titlu *Topo lino giornalisti,* unde cei doi gangsteri din Peg-Leg Pete au aceeași expresie, cu ochiul drept încruntat, mai deschis decât al doilea , tinzând să semnifice suspiciune, cu buzele coborâte în jos și inevitabilul trabuc în colțul gurii care nu lasă nicio speranță de nimic bun. La nivelul comunicării prin semne, se dezvoltă astfel o mască ce face ca expresiile criminalului urban să fie complet anormale (comparativ cu expresiile faciale obișnuite), evidențiind la nivel ideologic relația problematică și ambiguă pe care o întreține cu societatea ale cărei tehnologii și progres le acceptă (arme și îmbrăcăminte), dar pentru a le folosi, prin violența pe care o exercită, pentru a-și atinge propriile scopuri, evocând încă o dată imaginea barbariei. În cazul *benzii desenate jurnalistice cu Mickey Mouse,* măștile sunt dezambiguizate în continuare prin informațiile din text, baloane și trăsături ideografice.

Masca barbariei constituie *principium individuationis* pentru reprezentarea Ferocelui Saladin (pagina 74) care, chiar și cu o strecurătoare metalică pe cap, personalizată prin dimensiunea exactă sau aderența la capul

războinicului și prin semilună, își comunică ferocitatea printr-o mască aflată în relație metonimic cu restul figurii pentru a fi clar identificat în fața unui public bine antrenat în codificarea semnalelor similare ([12]).

În clasa B remarcăm modalitățile de reprezentare a personajelor feminine în care sunt evidențiate trei proprietăți conotative, vizând spectacularizarea cinematografică a figurii:

1) încadrare

3) gesturi (cod kinesic)

3) îmbrăcăminte.

Observând reprezentarea personajului Cleopatrei (p. 225), plasată pe pagina alăturată textului care semnalează apariția sa trecătoare și slab conturată în poveste, observăm că aceasta este plasată direct în spațiul vast, într-o poziție centrală, înfățișată în atitudinea kinezică a aprinderii unei țigări, așezată pe ceea ce perna sugerează a fi o canapea, o îmbrăcăminte extrem de ambiguă în identificarea sa cronologică și hipercodată în raport cu poza și modernitatea acțiunii.

Chiar și în aceste imagini putem surprinde sensul trecutului citit prin ochii prezentului, corpul Cleopatrei se impune deoarece spațiul care îl definește este la rândul său delimitat de trăsăturile care îl încadrează în rochie: semne iconice așadar, ambigue în referențialitatea lor fundamentală în raport cu textul scris, caracterizează în enunțul grafic o fată *pin-up* care are pe frunte o agrafă de păr similară cu cele la modă la egiptenii antici: convenționalitatea semnelor iconice trăite de un public deja adult, permite reprezentarea unui corp care transmite, la nivel de semioză, o marcă semantică exponențială în cheie sinestezică prin brichetă și țigară în lectura de sus la stânga spre dreapta, cu prezentarea imaginii unei feminități dezinvolte și disponibile față de observator ([13]).

Căutarea unui model printre fenomenele grafice, codificat în relații ușor și clar perceptibile pentru destinatar, este semnalată de căutarea poziției asumate de figura desenată: așezată, dar cu trunchiul drept, cu atributele sexualității apetisante , clar expuse observației. Această spectacularizare a reprezentării corpului feminin, prin ipostaze, bazată pe influența tehnicilor portretistice dezvoltate tocmai între prima și a doua jumătate a anilor 1930 de revistele ilustrate americane, este remarcată și în unele desene ale lui Milton Caniff din 1928 pe tema iconică a îmbrăcămintei și posturii (vezi *Columbus Dispatch* din 1928). Caniff este artistul care va urma învățăturile lui Heine Ricker cu cel mai

mare dăruire și succes în a face eroinele de benzi desenate din ce în ce mai atractive, creând personaje feminine la un nivel *glamouros* , care sunt accentuate în raport cu referințele fotografice și cinematografice. Cleopatra lui Bioletto, în microspațiul în care este protagonista, autonomă față de ceea ce povestea spune despre ea, se regăsește constituind momentul unei secvențe iconice virtuale care ar putea avea un înainte și un după, așa cum remarcase deja Barthes pentru modelul „în situație" din fotografia de modă (* [4]).

Spațiul de pe pagină

În ceea ce privește articularea spațiilor pe pagină, relațiile elastice dintre text și ilustrație nu par problematice, se pare că a fost asimilată o tendință deja evidentă la începutul anilor 1930 în cărțile ilustrate de origine anglo-saxonă, odată cu căderea cadrului care izola drastic imaginea de text.

Odată ce mica ramă neagră care îi delimita în „spațiu" și le stabilea modurile de observare și valoare de schimb (întrucât erau supuși condiției de autocolante în universul albumului) a fost îndepărtată de pe pagină, ilustrațiile lui Bioletto vin să înlăture și să elimine spațiul intericonic prin încorporarea textului și astfel, odată ce rama a căzut, își asumă întreaga pagină albă ca *spațiu metaforic,* locul *ficțiunii declarate* .

Acest lucru se poate observa și în ilustrațiile descriptive încastrate în partea scrisă și care folosesc albul ca fundal pe axa longitudinală de citire a imaginii, ca o extensie a trăsăturilor iconice ce presupun, în natura lor fragmentară, o serie de obiecte sugerate de artist față de privitor, dar care, de fapt, lipsesc de pe pagină.

Rama subțire și neagră este restabilită doar atunci când sunt relatate versurile, scrise cu caractere italice, ale cântecelor care au fost unul dintre punctele forte ale emisiunii radiofonice, dar această regulă este respectată discontinuu și mereu marginalizată în *umăr* în compoziția grafică.

Figurile individuale variază în poziție în raport cu spațiul atribuit textului scris: în stânga sus pe aceeași linie cu incipitul , la începutul capitolului, în poziție oblică atunci când apar în perechi, în stânga sus și în dreapta jos sau invers. Această poziție denotă, la nivelul sintagmatic al narativității iconice, opoziția dintre

poziție între personaje, creând astfel o *relație sus vs. jos*. Personajul plasat la sfârșitul capitolului, centrat în partea de jos, sub text, închide scena și amintește, așa cum se întâmplă la început, *scenariul situațional al acesteia* .

La sfârșitul cărții, în ultimul capitol, conform traseului narativ, reapar figurinele subclasei A, adică cele aferente romanului lui Dumas, care, reconectandu-se astfel la laitmotivul povestirii, închid și secvența iconică.

Această intruziune din ce în ce mai strânsă a imaginii în text, deja subliniată de Francis Restali în legătură cu cărțile ilustrate din America și Anglia în anii 1930, „frontierele dintre design grafic, fotografie și tipografie s-au dizolvat; căsătoria dintre cuvânt și imagine a fost consumată" ([15]), este evidențiată într-o manieră și mai pronunțată în a doua carte a seriei de Nizza și Morbelli, intitulată *Doi ani mai târziu* ([,6]), cu un tiraj de douăzeci și cinci de mii de exemplare. Pătrunderea figurinelor în text evidențiază spectacularizarea personajului înfățișat, așa cum se întâmpla deja în acea perioadă cu *broșurile* de publicitate cinematografică americană care au precedat cineromanzul, unde albul paginii înscrie și textul în jurul figurii actorului ca o *literă gigantică,* pentru a recrea spațiul vizual metaforic al ecranului și al benzii desenate.

Chiar dacă sensul general al cărții despre mușchetari, precum și al altora de același gen, este dat de relația de schimb formativ dintre text-ilustrație-ilustrație-text ([17]), într-un cerc blocat și forțat în căile de lectură vizuală și, prin urmare, de sens, acest tip particular de text constituie prima operațiune publicitară rezultată din acțiunea integrată a *mass-media* din Italia, susținută de regim și capabilă să crească difuzia radioului în sine și difuzia cărții dedicate parodiei romanului lui Dumas (“). Două considerații sunt, așadar, necesare: una la nivel semantic și una la nivel ideologic. Cartea încearcă să articuleze o nouă strategie în comunicarea benzii desenate în ceea ce privește vizualizarea; cu toate acestea, relațiile care există între carte (ca set de cuvinte și imagini) și celelalte limbaje mass-media trebuie, de asemenea, observate și descrise în continuare în raport cu tipul de utilizator pe care regimul dorea să-l creeze.

Pe plan ideologic, ca o consecință directă a celui semiotic, ambiguitatea, deja prezentă pe plan vizual, este relevată prin utilizarea registrului comic al

caricaturii, înfățișând ceva clar identificat, dar totuși diferit și „altceva” în raport cu referentul: o comedie care, poziționându-se ca o lentilă sau un telescop satiric asupra obiectelor observate, propune, prin aplatizarea timpului și eliminarea acestuia, în linia unificatoare de sens a poveștii, un „Bel Paese” întors în sine, dominat de gregarismul servil a cărui expresie emblematică sunt mușchetarii, în timp ce pe „marele ecran” al comunicării vizuale, cu primele benzi desenate americane și cu figurinele lui Bioletto, pentru un public încă în mare parte de inventat, s-a perfecționat strategia pe care se bazează mecanismele de seducție a imaginii.

(') Conform definiției opoziției *hipercodificare/hipercodificare,* dezvoltată de Giovanni Manetti (vezi G. MANETTI, *Ready-made: semiotică și pragmatismul umorului dadaist și suprarealist,* în «Versus», n. 25, ian.-apr. 1980, p. 71) avem, în publicațiile destinate unui grup social larg, valorizarea celui de-al doilea termen al opoziției indicate cu utilizarea unui cod neoriginal, dar bine cunoscut de către destinatari, pe care să se construiască acțiunea și efectul umoristic.

(*) În traiectoria vizuală, secvențele de imagini sunt delimitate de cadru, văzut ca o demarcație între spațiul real al paginii și cel simbolic, legat de *ficțiune,* conform schemei lui Rio (vezi M. Rio, *Cadre, pian, prelegere,* în «Comunicații», n. 24, 1976, p. 96).

(J) „Formele de receptare" sunt, conform lui Fresnault-Deruelle, în cazul benzilor desenate sau al secvențelor iconice, acele conjuncții care dau impresia, prin anumite coduri, a existenței unui semn egal între lume și ficțiune (vezi P. FRESNAULT-DERUELLE, *Il linguaggio dei umetti,* Palermo, Sellerio 1977, pp. 126-142).

(4) Instanțele narațiunii prin imagini care apropie sau îndepărtează cititorul de spațiul metaforic al paginii ca *ficțiune* (vezi P. FRESNAULT-DERUELLE, *cit., pp. 126-134).* Structurile *jonctive* și *disjonctive* sunt utilizate de Rio în analiza relației mesaj-destinatar în raport cu rolul cadrului care, din a fi un „disjunctor", devine în procesul de lectură nu mai o demarcație, ci o nouă valoare simbolică funcțională continuității narațiunii (vezi M. Rio, *cit.,* pp. 96-100).

(s) A. NIZZA - R. MORSELLI, *I quattro moschettieri,* Torino, Ajani e Canale 1935. Întrucât nu este posibil, din motive tehnice, să includem ilustrații în textul acestui articol, indicăm imaginile examinate cu numărul de pagină corespunzător volumului citat mai sus.

(4) A. NIZZA - R. MORSELLI, *cit.,* p. 25.

(') Vezi V. MORIN, *Gluma,* în AA.VV., *Analiza poveștii,* Milano, Bompiani 1969, pp. 179-204.

(') Absența unui cadru recurent facilitează mecanismul de integrare a spațiului real și metaforic pe pagină, astfel încât parcursul vizual, în lectură, îmbracă timpi și moduri tipice sintaxei iconice prezente în benzile desenate.

(') Vezi U. Eco, *Lector in fabula,* Milano, Bompiani 1979, p. 83.

(,0) Ca și în cazul caricaturii, examinată de Gombrich, care l-a portretizat pe Hjalmar Schacht, realizată de Kobbe, cu gulerul prusac accentuat, astfel încât acest element a devenit caracteristic durității și tenacității personajului, tot așa pentru gangsterul lui Bioletto «masca înghite fața». Prin urmare, se demonstrează că caricaturistul nu este interesat , așa cum a remarcat Gombrich, de percepția asemănării, ci de anomalii, «abaterea de la normă» care izbesc spectatorul (cfr. E. GOMBRICH, *La maschera e la faccia -, la consapevolezza della fisionomia nella vita e nell'arte,* în AA.W., *Arte, realtà e realtà,* Torino, Einaudi 1978, pp. 5-54). Rămâne apoi să observăm tipul de abateri făcute de designer, pe indicația textului scris, față de normă conform opoziției *hipercodificare/hipercodificare* în cadrul textului și caricaturii.

(") L. BECCIU, *Comics in Italy,* Florența, Sansoni 1971, p. 71-117.

(* 2) Publicul căruia i se adresa emisiunea radiofonică și volumul, cu imaginile lui Bioletto, era cu un nivel de alfabetizare mediu-ridicat, concentrat, în 1935, în jurul marilor zone urbane din nordul și centrul-sudul țării, unde pătrunderea radioului se produsese într-un mod mai consistent (vezi C. FARINA, *I moschettieri dell'EIAR,* în « Sipra », n. 3, mai-iunie 1974, pp. 69-78).

(IJ) Ceea ce intră în joc în fața observatorului în acest tip de configurație grafică simplificată sunt ceea ce Eco definește drept *coduri de gust* și *sensibilitate* care se încadrează în stratificările culturale transmise de desen (vezi U. Eco, *La struttura assente,* Milano, Bompiani 1968 · p. 147).

(M) Vezi R. BARTHES, *Sistemul modei,* Einaudi 1970 · p. 251-354.

(u) FF RESTALL, *Tipărirea ilustrațiilor,* în AA. W., *Catalogul Bibliotecii Edward Clark,* Edinburgh, Colegiul Napir de Comerț și Tehnologie, 1976, vol. II, p. 520.

(Ié) A. NIZZA - R. MORSELLI, *Doi ani mai târziu,* Torino, Ajani și Canale 1937.

(") Ca și în cazul benzilor desenate, un text cu un număr mare de ilustrații își găsește desăvârșirea - sensului în sistemul integrat cuvânt-imagine. Alain-Marie Bassy observă că, în cadrul lor, codul vizual și codul lingvistic au statute sintactice diferite, care contribuie la un rezultat retoric identic în trecerea de la codificarea literară la sistemul imaginilor (vezi AM BASSY, *DU texte à l'illustration. Tour une semiologie des étapes,* în «Semiotica», n. 11, 1974, pp. 297-334.

(") Vezi C. FARINA, *cit.,* pp. 74-78.

GIANNI BERGAMASCHI

TAROT: „LITTERAE LAICORUM" ȘI SISTEM DE MEMORIE†††††

1. De când Court de Gébelin, un erudit dubios al miturilor și religiilor, a susținut originile egiptene ale Tarotului în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea , referințele la un anumit tunel secret din interiorul Marii Piramide din Mentì au fost întotdeauna destul de superficiale. După depășirea unor încercări teribile, cineva trecea prin el pentru a fi inițiat într-o *cunoaştere ezoterică* condensată simbolic de 22 de *picturi murale* acoperite cu hieroglife, pentru care instrucțiunile verbale furnizate de un pastofor serveau drept explicație. Un pic ca *Orașul* Campanella, organizat *mnemonic* .

Poate că o teorie mai susținută de documentația necesară este cea conform căreia Italia medievală era patria ideală pentru Tarot , chiar dacă există încă o oarecare confuzie aici, iar cronologia oscilează ușor între secolele al XIII-lea și al XIV-lea.

Indiferent de situație, subiectele celor 22 *de Arcane Majore* (Tarotul propriu-zis), așa cum au ajuns până la noi, sunt aceleași imagini vorbite răspândite pe care omul medieval le-a experimentat peste tot. Iar fenomenul proliferării unei lumi complet noi de imagini în secolele al XIII-lea și al XIV-lea trebuie văzut în raport cu importanța recunoscută de scolastică în epoca sa de aur (cu Albertus Magnus și Toma d'Aquino) *memoriei artificiale clasice,* deși acum reinterpretată într-un sens etico-prudențial. Materialul gândirii didactice medievale consta în noțiuni privind mântuirea și condamnarea, credința, viciile și virtuțile, iar *Miscellanea memoriei avea scopul* de a o fixa ferm în minte. *Metaphorica* lui Albertus , sensibilia lui Toma d'Aquino ,

Maso avea funcția de a surprinde acele intenții spirituale subtile care altfel ar fi scăpat din suflet. *Biserica,* în solemnitatea și raritatea sa, părea a fi un *edificiu*

†††††O tratare mai detaliată și mai detaliată a aceluiași subiect este oferită acum de Lucrarea mea de Diplomă (Școala de Specializare în Științe și Istoria Literaturii Italiene, Universitatea din Urbino, Anul Academic 1979-80) intitulată: *Tarot - un memoriu orientat spre text* și discutat cu profesorul Pietro Ricci.

eficient al memoriei, foarte potrivit pentru identificarea tăcută și atentă a *locurilor* per *imagines,* și astfel catedrala gotică a ajuns să semene cu o „summă" scolastică, tangibilă prin simboluri corporale. Chiar și ciudățeniile (ouă de struț, coarne de unicorn, crocodili împăiați etc.) devin suportul pentru interpretări spirituale secundare. *Imaginile* și *mirabilia* devin *litterae secorum:* ușor de memorat, reușesc să vorbească tuturor, în special „laicilor", adică analfabeților, care citesc cu ușurință *exempla* de urmat: imagini „ad instructionem rudium". Și dacă figurile vorbesc și clericului învățat, atunci există un fel de *electricitate a sensului* (Eco, *Numele trandafirului,* 48-52 și 87-89).

o idee despre eforturile depuse de-a lungul secolului al XIV-lea în scopul creării unui patrimoniu de imagini din ce în ce mai riguros definite și sistematic organizate din *figurile viciilor și virtuților* pictate de Giotto la Padova (chiar prea asemănătoare cărților noastre de Tarot), în timp ce *Comedia lui Dante* poate fi cu siguranță considerată un sistem mnemonic imens și complex (Yates, 78-84).

Primele Taroturi ar putea fi plasate în acest climat spiritual și cultural, care, abia mai târziu și dintr-un sistem mnemonic flexibil, ar fi asumat valori hermetic-inițiatice mai explicit (sintactice și semantice). Să luăm în considerare ceea ce scrie Oswald Wirth (51): «cele mai vechi exemple nu ar fi cele mai perfecte *din punct de vedere simbolic* . Simbolismul lor este încă ezitant, căutându-se pe sine». Și ar fi interesant să studiem mai bine problema în perspectiva unei «teorii a producției de semne» (Eco, *Tratat).*

2. La începutul secolului al XVI-lea, un călugăr german, Thomas Murner, s-a gândit să folosească *pachete de cărți în scop memorialistic.* Titlurile lucrărilor sale sunt elocvente în sine (una, de exemplu: *Logica memorativa. Chartiludiumlogicae sive totius dialecticae memoria et novus Petrus Hispani textus emendatus, cum jucundo pictasmat, exercitio 1509).* Propunerea consta în *combinarea unui sistem de concepte* cu un *sistem paralel de simboluri plastice.* Influențele lluliene sunt evidente.

Fundamentele artei memoriei sunt de obicei urmărite până în antichitatea greco-romană. Aristotel, Cicero, autorul lucrării *Rhetorica ad Herennium,* și Quintilian au discutat clar despre *loci, ordinea* loci, *imagini și imagini agentes* (puternice, inedite, incitante, capabile să provoace șocuri emoționale). În Evul Mediu, memoria artificială clasică a suferit o metamorfoză etico-prudențială, în special sub mâna lui Albertus și Thomas, *Prudența fiind împărțită* în trei părți (sugestia a fost dată de un pasaj din *De inventione a lui Cicero):* memoria, intelligentia și providentia. Aici, este suficient să observăm însăși structura

imaginilor *mnemonice ale Prudenței* care deveneau răspândite în acea perioadă: *imagini compozite* rezultate din combinarea *unei imagini principale cu imagini* secundare plasate în interiorul ei . Dar în Renaștere arta memoriei își arată clar înfățișarea astralo-ocultistă. Ficino a folosit *imagini talismanice amplificate magic ,* care, odată interiorizate profund, i-ar fi permis, printre altele, să *unifice* lumea aparențelor și *a conținuturilor mnemonice* . Miza era recuperarea propriei *mens divina,* sau *memorie.* Inspirat de aceleași premise, *Teatrul Memoriei al lui Giulio Camillo (1480-1544)* avea scopul de a permite memorarea unei *enciclopedii* a cunoașterii, astfel încât să se poată *discuta* despre orice *cu mare elocvență.* Teatrul lui Camillo era un *sistem de memorie activat magic pentru oratori* , capabil să activeze magic discursurile în sine, care, la rândul lor, ar produce efecte magice asupra ascultătorilor: prin puterea imaginilor talismanice, armonia cerească ar fi cufundată în discurs, creând magic o *oratorie planetară* (Yates, 155; Volli, 7-33, 89-J 47). Dar sistemul lui Camillo era încă *static.* Bruno era cel care îi infuza mișcare, trecând prin Lulli. *Arta lulliană,* fundamentată mistic, este un instrument ideal pentru citirea „cărții naturii" ca o cale către Dumnezeu. Dar este și un sistem de memorie în care arta însăși trebuie memorată ca o căutare a adevărului, o *practică inventivă. Figura combinatorie* lulliană , constând din roți concentrice etichetate cu litere corespunzătoare noțiunilor „simple" , este bine cunoscută : mișcarea roților ar permite combinarea acestor noțiuni (făcând din artă o „maimuță" a dinamismului psihicului). Bruno și-a asumat sarcina de a contopi organic memoria clasică ocultată și lulismul. În roata centrală a figurii combinatorii a plasat imagini astrale ficiniene, imagini ale unor „agenți superiori" stelari . Enciclopedia era în mișcare; jocul rotativ a fondat o adevărată „alchimie a imaginației" (Yates, 206). În acest sens, Bruno a revenit la teoria aristotelico-tomistică a *relației dintre gândire și imaginație.* „A gândi înseamnă a specula cu imagini", a scris Aristotel. Bruno este de acord: procesul cognitiv în sine este un proces imaginativ, *mintea lucrează doar cu imagini,* subliniind în același timp că acestea trebuie să fie *vii și vitale* (aproape *ca - afectivitatea simbolului jungian). Dialogurile italiene* sunt extrem de revelatoare în ceea ce privește relația dintre sistemele de memorie și producția textuală *:* ele oferă exemple despre cum o operă literară se poate dezvolta din însăși procesele artei memoriei. Bruno este o „literatură imaginativă" și o „retorică cerească", astfel încât la baza textului se poate surprinde, în structura sa profundă și gramatica fundamentală , însăși structura sistemului de memorie conceput de filosof. La Bruno, imaginile și imaginația constituie cheia *unei organizări semnificative a* [memoriei] .

, trebuie să trecem la o analiză, deși pripită, a ceea ce spun manualele actuale despre Tarot. Dincolo de nivelul științific și stilistic uneori foarte scăzut al tratamentelor, viziunile către care totul pare să fie atribuit sunt în esență două, contopite sau împletite într-un mod extraordinar: *hermeneutică! semiologie!* (Fou cault), *mitologic! non-mitologic* (Lotman), „ *experiențial"/științific* (Jesi). Chiar și opoziția *închidere/deschidere,* așa cum este folosită de Eco *(Opera aperta)* în discuțiile despre poetica medievală și barocă, mi se pare foarte utilă în înțelegerea acestei *conștiințe eterogene.* Ceea ce ar explica, însă, cum, jucând puternic și pe acele diverse și convenabile dispoziții „revelatorii" despre care vorbește Wirth (ale căror justificări „tehnice" prezintă uneori acea subtilitate bizantină caracteristică fiecărui sistem semiotic, care este la fel de riguros „gramatical" din punct de vedere ritualic pe cât este de „moale" din punct de vedere al conținutului; vezi impecabilitatea sintaxei astrologice, în Voli), este posibil să memorăm chiar și cea mai disjunctă și complexă dintre enciclopediile posibile prin intermediul Tarotului: și asta înseamnă că , în divinație, cărțile pot fi făcute să spună absolut orice cu o disponibilitate infinită.

Oricât de mult se discută despre el, Tarotul este destinat să rămână o carte „ermetică", impenetrabilă oricărei analize, spun unii. Dar ne interesează *tocmai pentru că poate fi discutată,* ba chiar pentru că *ne permite să narăm.* Între timp, în ciuda scepticismului superficial pe care l-am observat, autorii diferitelor manuale nu par deloc obișnuiți cu „meditația silențioasă", trădând în schimb o evidentă manie macrologică. Pe baza unor puncte de vedere extrem de complexe, ei produc vaste corpuri de interpretare, adesea enciclopedii destul de labirintice. Anumite detalii simbolice prezentate de cărți sunt făcute să corespundă direct unor conținuturi specifice, mobilizând o cantitate considerabilă de coduri în acest scop. Relația dintre simboluri și semnificații este înțeleasă ca fiind necesară și obiectivă, iar *Tarotul* care rezultă din lectură are un aspect singular contradictoriu, nefiind nimic mai mult decât o masă pură și simplă de materiale culturale din cele mai variate surse și relaționabile reciproc doar datorită afirmării mitologice a unui Spirit universal care stă la baza tuturor lucrurilor, o garanție a unor conexiuni altfel inaccesibile. Adevărat *Speculum Mundi* (Echo, *Tratat, 2.* 11. 3.).

Unii autori vorbesc foarte frecvent despre *meditație* și/sau *imaginație* . *Fantezia, intuiția și sensibilitatea analogică* se numără printre expresiile date în manuale ca echivalente semantice ale imaginației. Se spune că această capacitate se bazează pe un tip de *meditație* definit, folosind alți termeni, ca fiind „netratabil semiotic". Totuși, citind ceea ce produc diverși autori, imaginând și meditând,

avem constant impresia că este o *practică semiotică* , în orice caz: se folosesc *coduri stabilite , în timp ce se stabilesc adesea noi corelații codificatoare.* Tarotul ar trebui studiat folosind „metoda" analogiilor, privind cărțile *una câte una sau* în diverse moduri și „lăsându -le să vorbească": limbajul lor este extrem de *evocator.* Culorile strălucitoare captivează atenția, iar *obscuritatea sensului lor stârnește curiozitatea și spiritul de introspecție.* Ne-am putea întreba dacă nu am vorbi despre *textul estetic* și despre „orgasmul interpretativ" aferent, dacă autorii nu s-ar grăbi să adauge, într-un mod neoplatonic, că „ a ști înseamnă a-ți aminti". Studiul nu este necesar (Omar și Zaira, 172). Intuiția este cea care permite citirea meditativă a Tarotului, nu cunoașterea care atacă și descompune obiectul (Swami Prembodhi, 15). Intuiția permite o abordare corectă a *simbolului* („viu" în maniera jungiană), o expresie supremă a ceva simțit, dar încă necunoscut. Acesta poate fi, fiind multivalent, examinat sub *aspecte infinite,* din *diverse puncte de vedere* (Swami etc., 16). Acest simbol este „afectivitate" (vezi Bruno) și produce energie intuitivă, analogică în individ. Pentru Wirth, care, cu alte cuvinte, spune aceleași lucruri, este vorba de a pune sub semnul *întrebării cu perspicacitate* acest *tratat de înaltă filozofie prezentat prin imagini* , revenind la acea „meditație silențioasă" fondată exclusiv pe magia evocatoare a simbolurilor (Wirth, 35). În aparenta naivitate a figurii lor, Tarotul ar fi un autentic „ scenariu al imaginației", un sistem pentru a învăța să imaginezi „în mod corect"; dar este nevoie de multă practică. În acest scop, Wirth propune o „gimnastică imaginativă" care permite compararea, prin plasarea lor două câte două, patru câte patru, aranjarea lor în ternare și septenare, a Arcanelor Majore care ar ajunge astfel să se dezvăluie cu o elocvență absolută. O minte meditativă ar ști să extragă material pentru disertații copioase (Wirth, 71). Este adevărat, însă, că caracterul fundamental al tuturor „transpozițiilor" și aranjamentelor „revelatoare" propuse pare a fi logic și mnemonic, în timp ce spațiile goale ale diferitelor scheme concepute sunt umplute cu conținut grație unui număr suficient de coordonate semantice guvernate de coduri precise.

4. Există, fără îndoială, o anumită afinitate între „lexia" lui Barthes și „paginile" Tarotului nostru: *semnificanți „păzitori", contigui, unități alcătuite din unități, spații semantic dense pentru observarea sensului.* În trecerea unităților culturale care „migrează" acolo și în ieșirea la suprafață a codurilor (Barthes, 18-19), fiecare carte individuală este deschisă interpretării, fără a neglija o contaminare fructuoasă între noțiunea de *lexie* și conceptele de *loc* și *imagine* deja văzute în 2.

În ceea ce privește natura simbolică a acestor lexii, atitudinea diferiților autori nu este unanimă. Potrivit unora, ar trebui „să ignorăm complet acumularea de semnificații pentru a ne cufunda în Tarot și a stabili contactul cu Supraconștientul". Majoritatea textelor, însă, recunosc și disting niveluri multiple de exprimare, concepubile ca *paradigme ale unităților semnificative minimale,* care pot fi distinse unele de altele prin trăsături opuse, manifestate în fiecare carte individuală și evidențiate de interpreți (pe baza anumitor pertinentități) pentru a justifica anumite lecturi. Printre aceste niveluri paradigmatice se numără cele ale *culorilor, numerelor, numelor* și *figurilor geometrice.* Nu mai puțin importante sunt *obiectele,* imaginile *, semnele simbolice și plasarea lor* în cadrul „paginilor", la fel ca și *personajele* (cu *gesturile* și *posturile lor relative).* Locul *ocupat* de fiecare Arcană Majoră în cadrul secvenței este în cele din urmă semnificativ pentru o evaluare generală a diferitelor unități în joc.

Fiecare carte poate fi, așadar, considerată un *dispozitiv expresiv complex , intenționat semantic* (pentru majoritatea), conceput pentru *a transmite și memora momente de enciclopedie* (care capătă o anumită „formă" din ea). În raport cu acest „dispozitiv", *meditația* se prezintă ca *o practică semiozică productivă,* asupra căreia *se poate oferi și o reflecție „semiotică "* (în sens foucaultian). Spațiu pentru observarea sensului, fiecare Arcana Majoră (și secvența celor 22 de Arcane în sine) poate fi privită ca *un text; discursul* care îi corespunde este produsul interpretativ al meditației, al citirii textului ca o *„țesătură" de unități semnificative* legate prin relații dense. Există însă și un alt tip de „discurs", alcătuit din *supraelevări conotative și subcoduri* susținute de un singur semnificant (Eco, *„Tratat",* 2.4.), sau de *un element semnificativ pertinent al expresiei* (Eco, 2.1.): în Tarot, diferitele unități ale paradigmelor menționate mai sus.

Ceea ce scrie Peirce este extrem de stimulant în acest context: virtutea unei „invenții iconice", dintr-o perspectivă științifică sau artistică, este întotdeauna aceea de a „ *arăta relații între elemente* care anterior păreau să nu aibă nicio conexiune necesară" (1.383). *Icoanele,* odată constituite, se lasă legate *între ele* printr-o „relație de rațiune" (1.372) *stabilită de subiectul care* își propune să caute, pornind de la propriile motivații, toate *asocierile, convergențele și contrapozițiile posibile* . Comparația dintre icoane poate scoate la iveală „structuri prezente, dar parcă ascunse, în anumite *icoane complexe* sau în anumite *complexe de icoane* " (3.363), adică modele, diagrame, *hărți.* Acest

discurs poate fi folosit pentru o definire corectă a sensului iconic nu numai al cărților individuale (și al relațiilor dintre ceea ce este reprezentat intern), ci și mai ales al aranjamentelor *„revelatorii* ” sau *meditative wirthiene* (pe care mulți le propun), ca să nu mai vorbim de caracterul hotărât iconic al anumitor *aranjamente divinatorii* (de exemplu, cel *cu 5 cărți încrucișate,* „antropomorf ”).

Aranjate succesiv, conform sugestiei lui Wirth (p. 54),

123456789 10 11

---------- ——>

22 21 20 19 18 17 16 15 14 13 12, cărțile noastre lexia constituie *suportul iconic al unui text* (printre altele) care este *programul unei călătorii inițiatice;* secvența figurilor este *harta sa* (Wirth, 271-298; Sabellicus, 177-192). Chestiunea *ordinii corecte* a celor 22 de cărți i-a pus pe diverși cercetători ai științelor ezoterice unii împotriva altora, în timp ce pentru noi este suficient să ținem cont de simplul fapt că *secvențe diferite* pot produce *texte diferite* (în stare de *fabulă).*

5. Odată ce o anumită cunoaștere a fost alcătuită prin utilizarea mnemonico-speculativă a unei secvențe de „semnificanți tutori” și în așa fel încât această cunoaștere poate fi apoi manipulată dinamic de către cineva (în maniera lulliană), se poate trece la discurs, text verbal, poveste, extinzând fiecare sememă (Eco, *Tratat,* 2.9.6., 2.11.3. și *Lector in fabula,* 1.4.).

În acest sens, există o figură în Tarot destul de bogată în sugestii: *Pustnicul.* Simbol al prudenței, precum și al memoriei și al profunzimii meditative, un „gardian” circumspect al cunoașterii dobândite cu discreție, [...] „artist misterios care visează tipuri este țesătorul țesăturii imateriale permanente pe care este brodată configurația tranzitorie a aparențelor, conspiratorul care se izolează de prezent pentru a crea virtual forme gata să se obiectiveze” (Wirth, 275 și 289).

Pe la mijlocul secolului al XVII-lea, G.E. Bisterfield a conceput un „alfabet filosofic” foarte precis, insistând mai ales asupra importanței decisive a *praxisului logic* , care este „artificiosa coniunctio” dintre termenii logicii și cei ai enciclopediei. La rădăcinile enciclopediei se află termenii transcendentali „primae universae encyclopediae radices”: de la ei pornește analiza (care este reducerea unui discurs sau a unui text la termenii săi simpli) și geneza (care este „simplicium combinatio”) (Rossi, 198). Și apoi, în „jocul” orientat spre text, călătoria *poate* fi chiar procesul de „descoperire a *unor noi relații,* a unor noi

relații între imaginile realității ” (Corti, 8). Este suficient să ne gândim la Calvino și Rodati *(Gramatica fanteziei),* dacă nu chiar la *Livre* de Mallarmé .

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

BARTHES R., 5/Z, Torino, Einaudi, 1973.

CORTI RM, *Călătoria textuală,* Torino, Einaudi, 1978.

Eco U., *Opere deschisă,* Milano, Bompiani, 1971. *Tratat de semiotică generală,* Milano, Bompiani , 1975. *Lector în fabula,* Milano, Bompiani, 1979. *Numele trandafirului,* Milano, Bompiani, 1980.

FOUCAULT M., *Cuvinte și lucruri,* Milano, Rizzoli, 1970 J.

JESI F., *Mitul,* Milano, ISEDI, 1973.

KAPLAN SR, *Tarotul,* New York, Oxford University Press, 1979.

LOTMAN JU. M. - USPENSKIJ, B.A., *Tipologia culturii,* Milano, Bompiani, 1975.

OMAR-ZAIRA, *Puterile magice ale tarotului: ezoterism și divinație,* Torino, MEB, 1979. Peirce CS , *Semiotică,* Torino, Einaudi, 1980 .

PIANTANIDA D., *Magia Tarotului: Ezoterism și Divinație,* Roma, Ed. Mediterranee, 1979. Rossi P., *Clavis Universalis: Arte Mnemonice și Logică Combinatorie de la Lull la Leibniz,* Milano, Ricciardi, 1960.

SABELLICUS J., *The Tarot: Initiation and Divination,* în PIANTANIDA, *Tarot Magic...,* pp. 177-209.

SWAMI PREMBODHI, SWAMI ANAND RAJENDRA, *Tarotul intuitiv,* Milano, Ed. Re Nudo, 1979.

VOLLI U., *Retorica stelelor. Semiotica astrologiei,* Milano, Espresso Strumenti, 1979; WIRTH O., *Tarotul,* Roma, Ed. Mediterranee, 1973.

YATES FA, *Arta memoriei,* Torino, Einaudi, 1972.

PAUL MANCINI

Semiotica pasiunilor la Descartes

Studierea și relatarea despre Tratatul despre *patimile sufletului de Descartes* oferă o oportunitate de a relua un subiect, cel al acțiunii sociale, cu privire la care este necesar să se demonteze unele opinii și presupuneri destul de consolidate.

În special, prin această intervenție aș dori să contracarez o viziune unidimensională asupra acțiunii sociale, o viziune conform căreia elementele emoționale sau pasionale ale unei astfel de acțiuni, așa cum se întâmplă în concepția weberiană, sunt izolate, atunci când sunt recunoscute și încadrate într-o abordare monodisciplinară, de exemplu cea a psihologului, iar desfășurarea - acțiunii și interacțiunii este studiată în esență în termeni de modificări succesive ale statutului și rolurilor sociale și consecințele acestora . Într-un eseu interesant conținut în volumul *Another voice,* Arlie Russel Hochschild susține că «pentru ca știința lor să fie recunoscută ca o știință a realității, sociologii și-au concentrat atenția asupra categoriilor cele mai observabile și măsurabile ale vieții sociale, lăsând deoparte emoțiile și pasiunile, deoarece acestea nu sunt considerate fapte reale nici de către actori , nici de către observatori» ('). De asemenea, Heller, în ultima sa carte, *Theory of Feelings,* urmărește scindarea psihologică dintre sentimente și cunoaștere până la ideologia pozitivă, o scindare care, din păcate, a fost acceptată „ca un fapt atât de Weber, cât și de Freud" ([2]).

Scopul meu este de a contribui la o semiotică a acțiunii sociale care să nu neglijeze dimensiunea emoțională sau sentimentală, alături de dimensiunea cognitivă, intelectuală sau rațională a experienței. Prin urmare, am găsit interesant, sau cel puțin provocator, să-l reînviem pe Descartes, care, deși principalul mesager al rațiunii, a stabilit totuși o legătură foarte clară între acțiune și pasiune. Pentru această recuperare, m-am bazat pe câteva ipoteze greimasiene, încercând să relaționez starea pasională cu problema modalizării.

În primele pagini ale tratatului, care poate fi citit în diverse moduri mai mult sau mai puțin reductive, mai mult sau mai puțin legate de o abordare fizică, matematică sau literar-filosofică, este propusă cheia înțelegerii relației dintre acțiune și pasiune: „Pentru început, consider că tot ceea ce se întâmplă sau apare nou este, în general, numit pasiune de către filosofi în raport cu subiectul căruia i se întâmplă și acțiune în raport cu cel care o determină. În acest fel, deși agentul și pacientul sunt adesea diferiți , acțiunea și pasiunea sunt întotdeauna unul și același lucru cu două nume, după cum se referă la unul sau altul dintre aceste subiecte" (f).

Identificarea perfectă ([4]) creată între acțiune și pasiune (sunt unul și același lucru: pasiune pentru cel care suferă și acțiune pentru cel care acționează) poate fi citită ca o relație manipulatoare prin care fiecare acțiune generează în cel care o suferă o modificare a propriei poziții emoționale, am spune astăzi a dimensiunii sociale precise, aceea a interacțiunii dintre diferiți subiecți, creând o primă legătură cauzală între acțiune și modificarea consecutivă a atitudinii interlocutorului. Totuși, aceasta nu epuizează și nu determină singura direcție a acestei relații, adică direcția acțiunii către pasiune. Mai departe, Descartes indică, dincolo de dimensiunea manipulatoare, alte legături, afirmând că «funcția tuturor pasiunilor constă doar în a dispune sufletul să vrea ceea ce natura ne indică ca fiind util și să persevereze în această voință» ([5]).

Aici, așadar, pasiunea își asumă un rol activ în determinarea propriului comportament, și nu doar a celui al celorlalți. Direcția în acest caz este pasiunea spre acțiune, relația manipulativă este rafinată în continuare, iar rolul pasiunii devine acela de a face, de a face din propria mea acțiune.

Ideea de acțiune, care reiese din cele spuse până acum, este astfel completată de dimensiunea emoțională, care constituie, alături de altele precum cea rațională și cognitivă, o componentă inseparabilă , stabilind totodată o precisă legătură acțiune-pasiune-acțiune. Aceasta definește natura relației manipulative care se stabilește în interacțiunea socială.

Componentele raționale, pe de altă parte, pot fi găsite în acel pasaj al cărții în care filosoful vorbește despre noțiunea de utilitate: în această noțiune este posibil să citim, într-o oarecare măsură, ideea de raționalitate în raport cu 512 scop. Funcția stării emoționale este, de fapt, direct legată de urmărirea utilității și, prin urmare, de actul necesar pentru atingerea acesteia: dacă în cursul său acțiunea urmează o logică rațională și intenționată, ea este totuși promovată și vivificată în cadrul sistemului de pasiuni care îi indică și specifică obiectivele.

Starea emoțională este strâns legată de reprezentarea sa , de semnele sale, așa cum le numește Descartes însuși.

Aparatul gestual joacă un rol primordial în sistemul pasiunilor pentru comunicabilitatea lor, așa cum se întâmplă la toți ceilalți filozofi care au abordat acest subiect: Spinoza, Leibniz, Watélet etc. Nivelul interacțional capătă, prin urmare, relevanță atât ca locus al relației manipulative, cât și ca teatru al reprezentării și explicării stării pasionale. Noțiunea de utilitate se extinde și definește spațiul interacțiunii: această noțiune este, de fapt, concepibilă și urmărită într-o dimensiune necesară a relațiilor multiple în care, excluzând cazul unei existențe eremitice, are loc asumarea valorii și a sensului istoric al relațiilor interpersonale și al categoriilor lor constitutive, inclusiv tocmai cea a utilității. Prin urmare, pasiunea-acțiune nu este văzută doar ca categorii ale dimensiunii microsociologice, ci ca referenți necesari ai unui context macrosociologic în care comportamentele și rolurile sunt constituite și valorizate.

Este necesar să se precizeze clar ce înțelege Descartes prin pasiuni; el le definește astfel: „mi se pare că pot fi definite, în general, ca percepții, sau sentimente, sau emoții ale sufletului, care se referă la acesta în mod special și care sunt cauzate, întreținute, întărite de o mișcare a spiritelor” ([6]).

Cu o utilizare a termenilor percepție, sentiment, emoție destul de apropiată de a noastră ([7]), filosoful include în definiția pasiunilor o gamă largă de noțiuni: de la starea perceptivă la sentimentul psihologic. Această definiție se dovedește însă, pe termen lung, insuficientă, iar în Tratat apar unele inconsecvențe față de definiția inițială, până la punctul de a favoriza o ambiguitate substanțială, care va prinde contur ulterior mai ales în literatură, pentru care termenul pasiune ajunge să capete un sens eroic. Starea pasională a fost identificată cu momentul de tensiune emoțională deosebită.

tiv, cu mare pasiune: iubire, ură, frică, furie, orice ar fi, lăsând deoparte munca emoțională, percepțiile, despre care vorbește însuși Descartes, ale vieții de zi cu zi, lăsând deoparte și subestimând condiția neîntreruptă a omului care simte și percepe cu pasiune faptele și interacțiunile vieții de zi cu zi.

Există însă un răspuns la această nepăsare a filosofului și este cel pe care Agamben îl identifică cu bucurie în introducerea la *Indiferentul lui Proust* . Descartes afirmă, de fapt, că „mirarea este prima dintre toate pasiunile" ([8]) și ea, spre deosebire de toate celelalte, nu are opusul său, adică nu se opune pasiunii indiferenței. Pentru Descartes „dacă obiectul care ni se prezintă nu are nimic în sine care să ne surprindă, nu suntem deloc tulburați de el și îl considerăm fără pasiuni" ([9]). Adică, există o condiție de percepție, în esență relativă la obiceiurile cotidiene, care nu trezește nicio emoție, ceea ce ne lasă indiferenți. Și astfel, este indiferentul cu adevărat cel care nu simte sau, mai degrabă, „nu numai că există indiferență, dar Mirarea nu are alt conținut decât acela de a-i enunța excluderea" ([10])? În sistemul pasiunilor cotidiene, non-tulburarea este un semn de impasibilitate; impasivitate pe care nu știu cum să o numesc dacă nu și o emoție, ca un mod de a simți, sau de a nu simți, ci în orice caz o „stare" care are ca referent sistemul emoțiilor. «Indiferența este un semnificant pe care niciun sens nu-l poate umple vreodată, așa cum viciul este un sens pe care niciun semnificant nu-l poate epuiza vreodată » (''). Este un semnificant care face parte dintr-un sistem de semne constituit din pasiunile umane. Într-atât încât indiferența, la rândul ei, generează pasiuni, așa cum «tăcerea, inactivitatea, cuvintele sau activitatea au toate valoarea unui mesaj: ele îi influențează pe ceilalți și ceilalți, la rândul lor, nu pot decât să răspundă la aceste comunicări și, în acest fel, comunică și ei» ([-2]). În interacțiune, indiferența generează comportamente consecvente, generează emoții adecvate: se raportează la ele ca la un element al aceluiași cod pasional chiar dacă de semn opus. Aceasta explică excluderea din sistemul pasiunilor a simțirii și suferinței legate de obiceiul zilnic până când ajunge la uimire și, prin urmare, intră pe deplin în marile emoții.

Urmând tradiția erudită, Descartes enumeră șase pasiuni principale : admirația, iubirea, ura, dorința, bucuria și tristețea, din care toate celelalte derivă prin afinitate sau prin efect. Sistemul cartezian al pasiunilor este construit pe o ordine binară de opoziții din care rămâne doar uimirea, așa cum am spus, care nu are opus. Astfel, fiecare pasiune este prezentată cu opoziția sa , ambele provenind din antiteza originală: dorință vs. resentiment: „întrucât nu recunosc nicio distincție de părți în suflet, aceasta mi se pare că înseamnă doar că are două facultăți: să dorească pe de o parte și să resentimenteze pe de altă parte; și întrucât, în același timp, posedă facultățile uimirii, iubirii, speranței, fricii și de a

primi în sine orice altă pasiune, de a îndeplini acțiunile la care aceste pasiuni îl împing, nu văd de ce am vrut să le reducem pe toate la concupiscență sau mânie" ([13]). El spune aceasta ca obiecție față de cei care înaintea lui scriseseră despre pasiuni, care toți le-au derivat din cele două pofte fundamentale: concupiscibilul și irascibilul.

Ordonarea binară, însă, nu implică o concepție pozitivă și negativă a contrariilor; adică, nu există o pasiune bună sau rea , o pasiune de dorit sau disprețuit, deși unele conotează situații de fericire și plăcere, în timp ce altele conotează condiții de nefericire și neplăcere. Importanța pasiunii pentru Descartes nu constă atât în experiență, cât în perspectiva acțiunii pe care o sugerează fiecare pasiune, reafirmând încă o dată indisolubilitatea legăturii acțiune-pasiune. În acest sens, binele sau răul sunt două valori legate în esență de utilizarea pasiunii și nu inerente specificității fiecărei stări emoționale.

În aranjamentul cartezian al pasiunilor este posibil să se identifice o succesiune de faze precise de modalizare, aproape o adevărată călătorie emoțională cu trecerile relative de la o stare la alta. Mirarea care stă la baza acestei călătorii are un statut modal destul de ambiguu. Deși este plasată pe axa cunoașterii, nu pare să respecte intenția propozitivă, intențională, care ar trebui să o distingă, având în vedere legătura strânsă care se pune între acțiune și pasiune. Adică, nu pare să urmărească nicio realizare. Pe de altă parte, același filosof ne avertizează că «spre deosebire de celelalte, mirarea nu ni se pare însoțită de nicio modificare a inimii sau a sângelui; aceasta se întâmplă pentru că, neavând ca obiect nici binele, nici răul, ci doar cunoașterea lucrului admirat, nu are nicio relație cu inima sau sângele de care depinde tot binele corpului; ci doar cu creierul, unde se află organele de simț care deservesc o astfel de cunoaștere» ([4]). Mirarea își justifică astfel statutul ambiguu prezentându-se ca o fază de tranziție de la o competență referențială, a face-fi constituită de cunoașterea noutății, la o competență modală derivată din emoțiile stârnite de acest impact. Mirarea - constituie nivelul primar al percepției emoționale, o venire la cunoaștere, o cunoaștere, nu un a ști cum. Ambiguitatea sa este explicată prin relația manipulativă a sistemului cartezian al pasiunilor și, vom argumenta astăzi, prin nevoia de a prevedea un a face-fi și un a face-a face. Mirarea pare să rezume aceste două momente sau cel puțin să constituie faza de tranziție de la unul la altul.

La fel ca uimirea, iubirea și ura sunt pasiuni care privesc spre prezent și, la fel ca uimirea, statutul lor modal este discutabil . De fapt, ele nu constituie modalități virtualizante (a vrea și a avea de făcut) decât într-o parte minimă; Descartes spune: „Mă refer, când vorbesc despre iubire, la acel consimțământ prin

care cineva se consideră deja unit cu ceea ce iubește, până la punctul de a-și imagina un întreg din care se consideră doar o parte, în timp ce lucrul iubit este văzut ca cealaltă jumătate. În timp ce, dimpotrivă, în ură, cineva se consideră singur ca un întreg, complet separat de lucrul căruia i se opune" ([15]). Înțeleasă în acest sens, iubirea pare să conoteze o staticitate idilică, un sentiment care se consumă în sine și în percepția sa. În același timp, însă, „iubirea este o emoție a sufletului cauzată de mișcarea spiritelor , care îl incită să se unească voluntar cu obiecte care i se par potrivite" ([16]). Această pluralitate de aspecte nu face decât să confirme posibilitatea diferitelor tipuri de iubire, întotdeauna și de către toți recunoscute și admise și de Descartes.

Iubirea, la fel ca ura, are o particularitate: apare dintr-o evaluare: «când ceva ni se prezintă ca fiind bun pentru noi , adică convenabil pentru noi, apare iubirea pentru acel lucru; iar când ni se prezintă ca fiind rău sau dăunător, acest lucru ne incită la ură» (*').

Cu iubirea ne aflăm încă la nivelul percepției, al percepției emoționale, dar încă o fază statică a cărei operație evaluativă reafirmă acest caracter prin întărirea unității, a separării în ură, dintre actor și obiect: „verbul a iubi nu există la nesfârșit: subiectul și obiectul formează un singur întreg cu cuvântul rostit " (* [8]). Ne aflăm încă în domeniul modalităților statale care guvernează relațiile existențiale. Nu există fractură, distanțare, diviziune, detașare: categorii care sunt în schimb proprii dorinței, o pasiune care privește spre viitor, care se naște din iubire și care se plasează clar pe axa modalităților virtualizatoare: a vrea și a avea de făcut. „Din aceeași considerare a binelui și răului iau naștere toate celelalte pasiuni; dar pentru a le indica în ordine voi folosi distincții temporale și, ținând cont de faptul că ne conduc să privim mult mai mult spre viitor decât spre prezent sau trecut, încep cu dorința. Căci nu numai atunci când cineva dorește să dobândească un bine pe care nu îl posedă încă sau să evite un rău despre care crede că se poate întâmpla, ci și atunci când cineva dorește doar conservarea unui bine sau absența unui rău, și acesta este întregul scop al acestei pasiuni, este evident că ea privește întotdeauna spre viitor" ([19]). Dorința este o pasiune care nu are opusul său sau, mai degrabă, o pasiune care se bucură de un fel de ambivalență prin care există dorința de a procura un bine și dorința de a se distanța de rău: „mi se pare că este întotdeauna aceeași mișcare care ne conduce la căutarea binelui și, în același timp, la fuga de răul care îi este contrar" ([20]). În acest sens, lipsa opoziției în dorință este profund diferită de cea găsită în uimire. Cele două fețe ale dorinței reprezintă, în procesul de modalizare, cele două faze care urmează, respectiv, iubirii și urii: în primul caz există încercarea de a se uni cu obiectul iubit, în al doilea caz fuga de lucrul care ne este ostil. Astfel, acestor două fețe le corespund tot atâtor „pasiuni particulare": speranța, curajul și -

îndrăzneala primei, frica, disperarea și groaza celei de-a doua. Din dorință, așadar, chiar și pentru Descartes, apar o pluralitate de comportamente sociale; ca modalitate de a vrea să faci, de a vrea să fii, de a vrea să nu faci, de a vrea să nu fii, dorința este plasată pe axa realizabilității subiectului și, prin urmare, ca categorie principală a unei strategii manipulative. Strategia dorinței articulează modalități care există și pe alte axe, de exemplu pe cea a cunoașterii, cum ar fi gelozia, remușcarea și frica. Gelozia, de fapt, constituie în mod clar o dorință de a face, dar una care derivă, ca modificare modală, dintr-o acțiune pusă în aplicare pe axa competențelor referențiale: „Gelozia este o formă de frică ce se referă la dorința de a păstra posesia unui bun; ea nu provine atât din puterea motivelor pe baza cărora se crede că se poate pierde, cât din marea stimă pe care o avem pentru acesta; aceasta ne împinge să examinăm chiar și cele mai mici motive de suspiciune și să le luăm drept motive de mare importanță" ([21]). Importanța dorinței în sistemul pasiunilor este confirmată și de cantitatea și calitatea simbolurilor sale exterioare asupra cărora filosoful revine să depună mărturie de mai multe ori.

Abundența semnelor exterioare nu numai că distinge dorința de alte pasiuni, ci mărturisește și rolul său activ și determinant în interacțiune; astfel, mișcările ochilor și ale feței, schimbările de culoare , tremurul, langurosul, leșinurile denotă diferitele gradații ale pasiunii și, deși sunt ele însele acțiuni induse de sentiment , la rândul lor promovează comportamente de adaptare.

Ultimele două pasiuni principale: bucuria și tristețea, sunt plasate în mod clar pe axa modalităților de actualizare. Ambele derivă din considerații asupra potențialului stării noastre, a situației noastre . În prima, bucuria, această considerație este pozitivă și, prin urmare, conotează o putere-de-a-face: „bucuria este o emoție plăcută a sufletului; constă în savurarea binelui pe care impresiile creierului i-l reprezintă ca fiind al său" (23). În tristețe, însă, rămâne singura senzație negativă a condiției noastre: recunoașterea stării de disconfort și suferință la care suntem supuși și a imposibilității de a scăpa de ea: „tristețea este o languroi în care constă disconfortul pe care sufletul îl primește din rău sau din defectul pe care impresiile creierului i-l reprezintă ca fiind al său" ([23]). În acest sens, tristețea nu conotează un a ști cum, ci un a ști cum să nu faci.

Bucuria și tristețea dau naștere unei pluralități de pasiuni specifice : invidia, mila, mulțumirea, căința, bunăvoința, recunoștința etc., toate organizate într-un sistem binar de opoziții. Toate, cu excepția ultimelor patru - regretul, fericirea, plictiseala și tristețea - sunt caracterizate de necesitatea de a considera subiectul pasiunii nu mai ca fiind izolat în percepția sentimentelor sale, ci ca un actor care interacționează într-o comunitate. Pasiunile sale, de fapt, derivă din relația sa cu Alteritatea, atât ca efecte pozitive sau negative, cauzate de acțiunile altora asupra

noastră, cât și ca efecte ale comportamentului nostru asupra Alterității. În mod similar, automulțumirea și rușinea implică un actor social al cărui comportament este supus evaluării celorlalți. Regretul, fericirea, plictiseala și tristețea, pe de altă parte, derivă din relația percepției noastre emoționale cu timpul.

Dar să revenim la principalele pasiuni: poate că este posibilă o subdiviziune între pasiunile care modalizează ființa și pasiunile care modalizează acțiunea, fără a uita că, în sens cartezian, pasiunea este întotdeauna văzută ca rodul și pregătitoare pentru o acțiune. Cu toate acestea, este evident că sunt posibile stări pasionale în care relația cu acțiunea ulterioară este conectată și inerentă sentimentului în sine, ca de exemplu în curaj, și altele în care impulsul de a acționa este, în schimb, o consecință a stării pasionale și constituie încercarea de a o modifica sau de a o face să dureze în timp. Astfel, putem spune că bucuria și dorința, așa cum sunt înțelese în sens cartezian, sunt reprezentate în esență ca - modalizări ale acțiunii, în timp ce tristețea, dragostea și ura sunt reprezentate ca modalizări ale acțiunii. În primele, de fapt, legătura cu o acțiune concretă este imediată: aceste pasiuni există în măsura în care presupun posibilitatea de a face sau de a fi, în măsura în care exprimă potențialul de acțiune. Cu siguranță mai mult în dorință decât în bucurie, care implică „savurarea unui bine", adică o stare activă, nu ca o contradicție în termeni, ci însemnând bucuria ca sinonim pentru a te bucura, a savura, a folosi sau a folosi. Dimpotrivă, tristețea și ura par în esență să modalizeze ființa, deoarece se referă la o stare de spirit care nu implică un răspuns imediat, ci implică mai degrabă experiență, sau mai degrabă trăirea subiectului care suferă și experimentează pasiunea. Acțiunea este o consecință mediată. La fel ca în iubire, deși, așa cum am spus, această pasiune este supusă unui statut destul de ambiguu, față de care voința de a face pare o categorie relevantă. Atât în pasiunile care modalizează ființa, cât și în cele care modalizează acțiunea, există, totuși, un moment mediator față de acțiunea consecventă constituit de momentul rațiunii , plasat de autor ca unică restricție asupra pasiunilor. Lecția etică a filosofului constă în rațiune și experiență, ca alegere a acțiunii celei mai potrivite, ca alegere între „utilitate vs. mai mult decât necesar".

(') ARLIE RUSSEL HOCHSCHILD, *Sociologia sentimentului și emoției - posibilități selectate,* în *altă voce,* Garden City, New York, 1975, p. 28.

([2]; A. HELLER, *Teoria sentimentelor,* Roma, Editori riuniti, 1980, p. 9.

([3]) R. DESCARTES, *Patimile sufletului,* Bari, Laterza, 1936, p. 3.

(*) Descartes le identifică și prin faptul că afirmă că „ Consider că nu nu există niciun subiect, după cunoștințele noastre, care să acționeze mai imediat asupra sufletului nostru decât corpul cu care este unită, astfel încât trebuie să credem că ceea ce este pasiune în ea este, în general, acțiune în corp".

(5) R. DESCARTES, *op. cit.,* p. 39.

(6) R. DESCARTES, *ibid.,* p. 20.

(7) În paginile care urmează acestui pasaj, Descartes explică sensul termenilor folosiți , care este foarte similar cu cel folosit astăzi.

(*) R. DESCARTES, *op. cit.,* p. 38.

(') R. DESCARTES, *ibidem,* p. 38.

(i0) G. AGAMBEN, *Introducere,* în M. PROUST, *Indiferentul,* Torino, Einaudi, 1979, p. 8.

("") G. AGAMBEN, *ibidem,* p. 14.

(-2) AA.W., *Pragmatica comunicării umane,* Roma, Astrolabio, 1971, p. 42.

(H) R. DESCARTES, *op. cit.* p. 42.

(u) R. DESCARTES, *ibidem,* p. 44.

(15) R. DESCARTES, *ibid.,* p. 48.

(16) R. DESCARTES, *ibid.,* p. 47.

(") R. DESCARTES, *ibidem,* p. 39.

(") R. BARTHES, *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit,* Torino, Einaudi, 1979, p. 118.

("") R. DESCARTES, *op. cit.,* p. 39.

(") R. DESCARTES, *ibidem,* p. 52.

(2I) R. DESCARTES, *ibidem,* p. 95.

(a) R. DESCARTES, *ibidem,* p. 54.

(") R. DESCARTES, *ibidem,* p. 54.

RAYMOND GUARINO

ACTORUL IANSENIST

Contextul general de cercetare în care se justifică această comunicare este cel referitor la definirea progresivă a teatrului ca instituție specifică și la maturizarea unei conștientizări teoretice a fenomenelor pe care le cuprinde, bazată pe atribuirea unui statut reprezentativ evenimentului scenic.

Accept din punct de vedere operațional ipoteza că această circumscriere progresivă a unei practici și a teoriei sale conexe este cronologic paralelă cu afirmarea unui model general al semnului; un model pe care Foucault, în *Cuvinte și lucruri,* îl plasează alături de o noțiune de semn care găsește în principiile analogiei și semnăturii rațiunea fundamentală a lucrurilor, a sensului și a prezenței lor; și care ar fi caracterizat printr-o organizare duală riguroasă concepută în termenii unei funcții reprezentative care nu este legată de o formă magică de asemănare sau afinitate . Printre textele produse de Foucault pentru a documenta apariția noii semiologii, *Logica lui Arnauld și Nicole se remarcă* prin definiția sa a semnului: „Fiecare semn necesită o distincție între lucrul pe care îl reprezintă și lucrul care este reprezentat... Semnul conține două idei: una a lucrului pe care îl reprezintă, cealaltă a lucrului care este reprezentat: natura sa constă în a o excita pe a doua prin prima.” *(Logique,* I, 4).

Tratatele despre actor și scenă în prima jumătate a secolului al XVII-lea par a fi orientate către o considerație funcțională similară. Trecând la acele poziții care îi văd pe comedianți angajați direct în revendicarea demnității intelectuale și a statutului profesional, în opoziție cu susținătorii imoralității teatrului, îl găsim pe Nicolò Barbieri susținând lucid în *Supplica sa* distincția fermă dintre actor și bufon, între profesia reglementată a unuia și răutatea permanentă, stabilită a celuilalt: „Cine este acela care este atât de nechibzuit încât să nu cunoască diferența dintre a fi și a se preface?”, întreabă Barbieri. Această obiecție semnalează deja importanța pe care o va prelua neutralizarea artei scenice în sfera ficțiunii ca element decisiv în favoarea regularității și acceptabilității sale morale. Dar, procedând într-un mod ordonat în documentarea tendinței pe care am schițat-o, textul care teoretizează cel mai extins și autoritar termenii reprezentării

dramatice este *Pratique du Théâtre* de abatele François Hedelin d'Aubignac (1657). În capitolele VI și VII ale primei părți, în care d'Aubignac ia în considerare prezența publicului și impactul relației teatrale asupra organizării mesajului, se impune divergența dintre adevărul reprezentării și adevărul acțiunii reprezentate, pentru a evita încălcarea separării dintre sfera scenică și cea a recepției ; iar pe fundalul acestei bipartiții, între locul scenic și locul reprezentat, se produce dispariția primelor două clase de elemente (actorul, scena) în tranzitivitatea și funcționalitatea lor față de categoriile și componentele sensului: „Floridor și Beau-Chasteau, pentru ceea ce sunt în sine, trebuie considerați doar ca Reprezentanți ; iar acel Horațiu și acel Cinna pe care îl reprezintă trebuie considerați în raport cu Poemul ca personaje autentice: pentru că ei sunt cei care ar trebui să acționeze și să vorbească și cu cei care îi reprezintă, ca și cum Floridor și Beau-Chasteau ar înceta să mai fie în natură și s-ar transforma în oamenii al căror nume și interese le poartă." Astfel, acea parte a Hôtel de Bourgogne ridicată și - înconjurată de o pânză pictată, unde se joacă tragedia, este locul reprezentativ și imaginea altuia, iar ceea ce este reprezentat de acest spațiu... este în tragedie adevăratul loc, sau cel puțin cel care trebuie considerat ca atare. *(Pratique du théâtre,* ed. Martino, pp. 44-45).

În practica teoretizată de d'Aubignac, accesul la sens funcționează grație articulării care suspendă prezența corpurilor și aparatelor în condiția lor de „reprezentanți", în vederea reducerii lor la latura semantică a „istoriei" care garantează coerența tragediei. În „ simpla reprezentare" nu găsim decât „imagini ale unor lucruri care nu sunt" *(Pratique, cit.,* p. 4) a căror consistență materială capătă un raționament de a fi doar prin funcția semiotică asigurată de relația reprezentativă. În dezbaterea despre modalitatea artei scenice, această distincție clară îi va permite lui d'Aubignac să susțină, în *Disertația sa asupra condamnării teatrurilor* (1666), eterogenitatea radicală a „reprezentanților Poemelor dramatice " în raport cu „Histrionii " persecutați de proscripția patristică, exonerându-i pe primii, în care își identifică actorii contemporani , de orice suspiciune de obiceiuri infame.

Însă la numai un an după *Disertație* și la cinci ani după prima ediție a lucrării *Logique* de Port-Royal, apare *Traité de la Co ngénie* . de Pierre Nicole. Concepția actoriei pe care Nicole își bazează condamnarea morală a teatrului scapă în mod declarat distincțiilor lui d'Aubingac, precum și sferei de aplicare a noțiunii generale de semn și a modelului său binar exprimat în *Logică.* Deja la

începutul Tratatului, posibilitatea de a analiza și evalua elementele evenimentului scenic pe baza noțiunii teoretice de reprezentare este respinsă, atribuită unei „idei metafizice a Comediei ” și înlocuită cu o perspectivă mai empirică. „Comedia”, susține Nicole, repetând argumentele lui d'Aubignac, „este, spun ei, o reprezentare a acțiunilor și cuvintelor ca și cum ar fi prezente. Ce este rău în asta? Astfel, ei cred că au demonstrat că nu există niciun păcat în Comediile obișnuite, justificându-și ideea generală despre Comedie. Dar modalitatea de a te apăra de această iluzie este de a considera Comedia nu ca pe o speculație himerică, ci ca pe practica comună și obișnuită la care suntem martori.” (P. Nicole, *Traité de la Comédie,* ed. Couton, p. 40) Conform acestei poziții, *Pratique* Nu este nimic mai mult decât o prezumție normativă, o speculație zadarnică străină materiei și efectelor comunicării teatrale; iar munca actorului este preliminar exclusă din sfera oricărui discurs teoretic care o definește ca un fenomen reprezentativ, imediat îndepărtată de aplicabilitatea modelului semiologic. Pasiunea, ca și - conținut fondator și motivație a mimesisului scenic, elimină distanța dintre corpul reprezentativ și „povestea” reprezentată în semnul unei condamnări indivizibile: aceasta este presupoziția care determină incompatibilitatea dintre modelul reprezentativ și practica reprezentării exercitată în profesia de actor. Căci aceasta din urmă este într-adevăr „o profesie în care bărbații și femeile reprezintă pasiuni”; dar „trebuie să le exprime cât mai natural și cât mai viu posibil; și nu ar ști să facă asta dacă nu le-ar excita cumva în ei înșiși și dacă sufletul lor nu le-ar imprima în sine, să le exprime în exterior prin gesturi și cuvinte. Prin urmare, este necesar ca cei care reprezintă o pasiune a iubirii să fie cumva atinși de ea în timp ce o reprezintă. (Nicole, *cit.,* pp. 41-42) Comicului i se refuză, așadar, acea - „diferență de stare” care singură ar putea permite unei persoane sau unui lucru, conform tipologiei expuse în capitolul IV din *Logică,* să fie semnificat într-o altă condiție, abolind sensul cel mai substanțial al distincției dintre „reprezentare-lucru” și „lucru reprezentat ”. Nu este posibil să semnificăm pasiunea fără a fi posedat de ea; iar medierea ideii care a stabilit relația reprezentativă în versiunea sa normală este suprimată de la materialitatea corpului reprezentativ la forța pasiunii reprezentate. Nu există nicio idee de actor reprezentativ distinct de cea a personajului reprezentat, întrucât o astfel de bipartiție logică, ontologică și semiologică, necesară pentru dedublarea constitutivă a reprezentarea scenică este anulată de apariția unei corupții indistincte și inanalizabile. Cu alte cuvinte, nu există o funcție semnificativă în teatrul lui Nicole decât identificarea, nu articularea reprezentativă, ci continuitatea emoțională, o identificare care implică,

la rândul ei anihilând în relevanța sa formală autonomă, destinatarul punerii în scenă: „ imitația pasiunilor ne încântă doar pentru că adâncimile corupției noastre excită în același timp o emoție complet similară, care ne transformă și ne face să intrăm în pasiunea care este reprezentată.” (Nicole, *cit.,* p. 52)

Acceptabilitatea morală a teatrului pare, așadar, strâns legată de analizabilitatea sa în termenii modelului reprezentativ. Însă, prin respingerea meșteșugului actorului în afara acelei „ speculări himerice” care este propria lor reflecție asupra semnului, Nicole și janseniștii dezavuează absolutismul modelului semiologic și îi subordonează funcționarea unei evaluări ideologice preliminare a obiectelor și conținuturilor implicate în el. Urmărind rădăcinile acestei condiționări prin paginile din *Logique* , găsim urme ale concepției augustiniene pe care Robinet a repropus-o recent ca fundament al noțiunii de semn în Port-Royal, cu scopul de a demonta și reduce coerența și amploarea noțiunii lui Foucault de „reprezentare clasică”. Dacă *Logique* este și o semiologie, problematica semnului capătă, în contextul său, sensul unei devieri ingrate, dar necesare, de la contemplarea gândirii pure. „Dacă reflecțiile pe care le facem asupra gândurilor noastre nu ar fi preocupat niciodată pe nimeni altcineva decât pe noi înșine, ne-ar fi fost de ajuns să le considerăm în sine, fără a le îmbrăca cu vreun cuvânt sau alte semne: dar, întrucât nu ne putem face gândurile înțelese unul de celălalt decât însoțindu- le cu semne exterioare și întrucât acest obicei în sine este atât de puternic încât, atunci când gândim singuri, lucrurile ni se prezintă minții doar cu cuvintele cu care suntem obișnuiți să le îmbrăcăm atunci când vorbim cu alții, este necesar să luăm în considerare în Logică ideile unite cuvintelor și cuvintele unite ideilor”. Materialitatea și intersubiectivitatea limbajului sunt cei doi factori negativi care trădează plenitudinea și adevărul cert al semnificațiilor: autonomia semnificantului (vezi teoria arbitrarului restrânsă la asocierea sunetului cu ideea în I, 1) și dimensiunea practică a comunicării sunt făcute obiectul unei recuperări și al unei „sterilizări” (Simone) în *Logique* menite să anuleze sau cel puțin să modereze redundanța lor fatală, exterioritatea lor înnăscută față de universul „ideilor clare și distincte”. În această întreprindere, Arnauld și Nicole explorează diferite grade de proximitate sau extraneitate a discursului în raport cu verticalitatea perfectă, ortodoxia relației reprezentative. Vezi capitolul paisprezece al primei părți, cel în care *uzul este* presupus ca factor determinant în definirea sensurilor. Două distincții fundamentale decurg din aceasta: ideea principală, considerată „sensul propriu al unui cuvânt”, și ideile accesorii transmise de situația lingvistică particulară împart universul sensurilor

transmise de o expresie, generând la rândul lor diferența dintre stilul *simplu* și *cel figurat.* Printre semnalele care transmit idei „accesorii", cele identificate de *Lraité* în dotarea actorului capătă o importanță deosebită. Acestea includ o serie de trăsături, așa cum le-am numi astăzi, paralingvistice și suprasegmentale, pertinente pentru enunțarea vorbirii: „Uneori, ideile accesorii nu sunt conferite cuvintelor prin uzul comun; ci sunt atașate acestora doar de către persoana care le folosește. Și tocmai acestea sunt cele care sunt excitate de tonul vocii, expresia feței, gesturi și alte semne naturale care atașează o infinitate de idei cuvintelor noastre, care le diversifică, schimbă, diminuează și sporesc sensul atașându-le imaginea emoțiilor, judecăților și opiniilor vorbitorului." Intervenția unui subiect vorbitor, a dimensiunii sale mimetice și gestuale, provoacă trecerea de la sensul propriu la incalculabilitatea sensurilor posibile. Și imediat după această dispersare urmează renunțarea la expresiile figurative care „ semnifică dincolo de lucrul principal, emoția și pasiunea vorbitorului și astfel imprimă ambele idei în minte, în timp ce simpla expresie marchează doar adevărul gol." Însă, în stabilirea acestei distincții, care este totuși o ierarhie, logica din Port-Royal se pliază exigențelor persuasiunii, atribuind stilului figurativ obiectivul atenuant și, într-adevăr, ireproșabil de a implica emoțional sufletul printr -o exprimare cât mai vie, „întrucât este instruit de imaginile adevărului, ci este mișcat doar de imaginea emoțiilor". Și aici, ca exemplu de extremă abilitate persuasivă, actorul, exclus din orice „speculație himerică", este introdus pe furiș sub masca preceptului horațian dedicat lui: *Si vis me fiere, dolendum est / Vrimum ipsi tibi.*

încă în spiritul identificării ; dar, în loc să fie exclusă, este acum încorporată în discursul teoretic, sau mai degrabă la marginea acestuia, pentru a exemplifica abaterile emoționale și subiective de la verticalitatea modelului. Și pentru a le reabilita, întrucât actorul se oferă ca model al retorului perfect atunci când capacitatea sa de a stârni afecțiunile sufletului este admisă ca instrument pentru răspândirea „sentimentelor de respect și iubire care trebuie hrănite pentru adevărurile creștine". Aceste pagini din *Logique* par să transforme răutatea absolută a pasiunii în acea neutralitate instrumentală recunoscută în tratatele medicale și iezuite.

Pentru Cureau de la Chambre, „primul medic al regelui", autorul lucrării *Les caractères des passions* (1640-62), pasiunea este semnul principal „al mișcărilor și desenelor sufletului" și face posibilă descifrarea acesteia într-o cheie strict semiotică, simptomatică, subminând totodată subordonarea aparenței corporale articulației superioare a limbajului, proiectând asupra acestuia din urmă o rezervă

de veridicitate: „Destinându-l pe om vieții civile, Natura nu s-a mulțumit să-i fi dat limbajul pentru a-i descoperi intențiile; ci a vrut să-i imprime pe frunte și în ochi imaginea gândurilor sale; astfel încât, dacă cuvântul său i-ar contrazice inima, chipul său ar putea contrazice cuvântul său" (I vol., p. 1).

aceeași problemă în lucrarea sa *L'usage des passions (Paris, 1641) în termeni mai exclusiv morali; dar* după ce a recunoscut în pasiuni sămânța virtuții, precum și a viciului , el apreciază puterea lor revelatoare în termeni similari: „Se citesc în ochi și în față cele mai secrete mișcări ale sufletului... și dintre toate modalitățile de a le cunoaște, nu cunosc una mai ușoară decât cele ale Patimilor ... prin impresia pe care o lasă pe fața noastră, ele comunică tot ce se întâmplă în inima noastră... și ne obligă să mărturisim adevărul" *(L'asage...,* I, pp. 274-5).

Pentru doctor și iezuit, pasiunea nu este o forță oarbă, ci cuvântul cheie al unei hermeneutici antropologice care vizează segmentarea, ordonarea și modelarea dimensiunii fizice, pentru a o sublimiza ca reprezentând un adevăr ascuns și interior; și întâlnind mimesisul scenic în tratarea sa, Senault distinge cele două modele posibile de receptare a dramei, marcând pozitiv, în sens moral, percepția reprezentării ca atare și temându-se de riscul identificării: «Comedia este o școală de virtute doar pentru acei mari oameni care știu să deosebească aparența de adevăr... Dar dacă oamenii de rând se examinează cu atenție, vor mărturisi că versurile teatrului îi umplu de emoție și le imprimă în suflet toate sentimentele personajelor pe care le fac să vorbească» *(L'usage...,* cit., p. 295). Dacă sunt percepute în contextul funcției lor reprezentative, semnalele pasiunii pot deveni un instrument al pocăinței și al edificării morale: pasiunea este considerată un „bun conductor" de sens, dar acceptabilitatea sensului pe care îl transmite este subordonată falsificării și delimitării mesajului, ca și condiții implicite în instituția teatrului. Prin urmare, este posibil să se absolve pasiunile clasificându-le și recunoscând utilitatea instrumentală și legitimitatea operațiunii care le pune în scenă, ghidându-le spre accesul la un sens care este dizolvarea - aparențelor în „adevărul adevărat" din „Istoria adevărată" a lui *Logique* și d'Aubignac.

În tipologia semnelor schițată de Arnauld și Nicole, „aerul chipului", care este „un semn al emoțiilor sufletului", este „legat de emoțiile pe care le semnifică": este, așadar, un semn al unui lucru prezent, conform aceleiași definiții avansate, dar imediat retrase în primul capitol al *Tratatului de Comedie* ca o teorie zadarnică. În mod similar, semnificațiile „accesorii" și „accidentale" reabilitate prin finalizarea persuasivă la adevărurile creștine sunt cele „excitate

de tonul vocii, expresia feței și alte semne naturale". Noțiunea reprezentativă de actor ar putea fi, așadar, fondată, dacă ar fi inserată în această sistematică, pe partea „semnelor naturale" care funcționează în coexistența „lucrului reprezentativ" și a „lucrului reprezentat". Și într-adevăr, pentru Nicole, actorul exercită comunicarea, posedă și vorbește un limbaj, dar într-un sens impropriu și deviant: „Comediile — conform Traité-ului — nu numai că excită pasiunile; ci ele învață și limbajul pasiunilor; adică arta de a le exprima și de a le face să apară într-un mod plăcut și ingenios" (ed. cit., p. 50). Atunci teatrul este o perversiune a facultăților comunicative, prin faptul că ignoră conversia - substanțelor expresive într-un sens care le transcende, reducând duplicarea reprezentativă la o dedublare a opacității irezolvabile a materiei: «dacă toate lucrurile temporale nu sunt decât umbre și figuri, în ce privință ar trebui să ținem Comediile , care nu sunt decât umbrele umbrelor și figurile figurilor, din moment ce nu sunt decât imagini deșarte ale lucrurilor temporale și adesea ale lucrurilor false?» *(Traité,* p. 72). Realizând în practica sa reprezentativă combinarea sensului și a consistenței corporale, actorul își atrage un dublu blestem: corupția materiei îl ține de această parte a cumpănei de apă, bariera ridicată între sensul pur și manifestările sale; iar limbajul pe care îl practică și îl predă se mișcă în orizontul constitutiv negativ al intersubiectivității fără a apela vreodată la claritatea și tranzitivitatea decisive ale modelului reprezentativ; se abandonează cultului pasiunii fără a o nega și a o domina într-o clasificare care o face tolerabilă și instrumentală.

Dacă citim *Essais de morale (Discurs despre pericolele actului sexual)* de Nicole în eseurile sale, vom recunoaște în originea schimbului lingvistic - apariția unei „corupții suplimentare infinit mai mari decât cea naturală", prima verigă dintr-un „lanț nefericit care ne precipită în infern", iadul „impresiilor false" și al „judecăților false". Textul lui Nicole mărturisește imposibilitatea de a gândi certitudinea sensului în practica limbajului, în virtutea deviației implicite în geneza expresiei pe care am indicat-o deja în premisele Logiquei . Inițierea în pasiuni apare și aici ca ocazia inaugurală a pierzaniei: „Cei care ne-au vorbit ne-au imprimat ideea emoțiilor lor și ne-am obișnuit să le considerăm în același mod și să le conectăm la aceleași emoții și la aceleași pasiuni". Fatalitatea acestei *impresii,* pe care domnii din Port-Royal o contemplă în ireductibilitatea sa la transparența adevărului pur, marchează negativitatea generică a operației de semnificare. Dacă forța pasiunii, chiar și atunci când contribuie, prin stimularea

ideilor accesorii, la acea extensie retorică ce justifică transgresiunea stilistică, nu are loc în modelul marcat de distincția reprezentativă și, prin urmare, în hermeneutica antropologică a corporalității, teatrul moștenește forța și damnarea sa, potențându-le și dublându-le în corpul separat al instituției sale. „Tot ce este spectacol este pasiune", afirmă Nicole în celălalt scurt eseu al său, *Gânduri despre spectacole.* Condamnarea teatrului nu este așadar altceva decât deducția finală a unei semiologii urmărite *în ciuda* practicii; condamnarea unui discurs care funcționează *în ciuda* unui model a cărui supradeterminare ideologică și metafizică o dezvăluie. Jansenișții au înscris dualitatea relației reprezentative într-o separare substanțială; iar cele două sfere respective de sens predeterminat și materie coruptă rămân anterioare și indiferente operațiunii reprezentative. Această extraneitate a substanțelor este o disparitate de valoare care anulează funcționalitatea substitutivă a semnului. Pasiunea și semnalele sale sunt transmise prin impresie, conform expresiei pe care am întâlnit-o de mai multe ori, într-un mod inimic și...

Racine, răspunzând acuzațiilor formulate de Nicole împotriva „poeților de teatru" din *Visionnaires,* este o întrebare decisivă și specioasă care respinge orizontul general al chestiunii morale în virtutea unei specificități și neutralități - cucerite de teritoriul reprezentării. Dar dacă scena este condamnată, este pentru că a închis practica și profesia reprezentativă în spațiul său secular și separat, pentru că a transformat limbajul corpurilor, figurilor și umbrelor într-o instituție și o profesie. Exonerarea lui Racine nu poate decât să reflecte, tocmai într-o cheie jansenistă, motivul proscrierii. În figura actorului care se revoltă împotriva ordinii semiologice, semiologia semnăturii , a *impresiei,* revine ca o manifestare diabolică și o corupție inanalizabilă .

Dacă vom continua, pe urmele misterului euharistic, ne așteaptă căutarea laturii pozitive a acestei persistențe, singura răscumpărare din rarefierea disperată a teofaniilor, surpriza unei teatralități generale implicite în respingerea unei instituții teatrale. Fontaine, elev al lui Arnauld și Nicole, scrie în *T)ictionnaire Chrétien* la rubrica „Spectacole": „Spectaculi facti sumus. Aceasta ar trebui să fie ocupația unui creștin, care, în loc să asiste la spectacole, ar trebui să se considere un spectacol." Răscumpărarea corpului nu constă în duplicarea sa conform aparențelor deșarte ale reprezentării, ci în a se lăsa invadat de o percepție teatrală permanentă care transfigurează credincioșii în identitate cu experiența lui Hristos. Aceasta ar putea fi (scria Fontaine în 1691) încă o reeditare a unei metafore uzate care reinvestește interpretabilitatea precară a fenomenelor în numele și semnul relației teatrale. Însă dacă proiectăm tensiunile apărute în compararea textelor teoretice dintre semiologie și morală asupra duratei istorice a mișcării janseniste, povestea acestui actor produs ca model negativ de comunicare capătă sensul unei parabole a cărei morală este o represalie.

La cincizeci de ani după ultima ediție a revistei *Logique* , odată cu trecerea în neființă a protagoniștilor generației Port-Royal, jansenismul parizian a celebrat - posedarea colectivă a convulsiilor la mormântul lui Diacre Paris din cimitirul Saint-Médard. Din 1731 până cel puțin în 1760, cu vulsionari, profetese isterice și femei răstignite în viață, aceștia au pus în scenă frenezia sfințeniei cu o frecvență asiduă, dar neregulată, în locuri publice și private. Dezbaterea aprinsă stârnită de convulsiile dintre medici este indefinibilă; ele contaminează, mai degrabă decât comunică. Iar răul limbajului , al pasiunii și al teatrului este răul unui limbaj care se recunoaște ca atare în productivitatea și autonomia sa.

Însă actorul jansenist, o fantomă a cenzurii care desemnează eroarea și subordonarea modelului unei ierarhii ontologice, se prezintă în negativitatea sa și

ca o versiune opusă a misterului euharistic. Am văzut deja, în ceea ce privește ideile accesorii și stilul figurativ, cum apariția sa furtivă poate reabilita artificiile și instrumentele seducției în persuasiune și conversie la adevărurile creștine, doar inversând intenția mesajului față de acesta din urmă. Vom vedea acum cum nu numai damnarea teatrală scapă dualității reprezentative, ci și iluminării sacramentale . Simbolul complet care străbate ultima ediție a *Logiquei* este ostia în care Arnauld și Nicole revendică și recunosc transfigurarea efectivă a trupului lui Hristos: formula consacrării este amintită în capitolul XIV al celei de-a doua părți ca excepție exemplară de la regula care legitimează atribuirea de sens prin numirea semnului. Dacă Hristos nu a dat semnului pâinii numele lucrului reprezentat, dacă „toate neamurile lumii" au luat expresia „acesta este trupul meu" în sensul realității și au exclus sensul de figură, acea expresie nu identifică o - relație reprezentativă în corespondența dintre specia pâinii și trupul lui Hristos, ci determină transubstanțierea: definiția sensului este asimilată definiției lucrului-semn, anulând diferența substanțială într-o apartenență totală la stăpânirea harului. Ca și pe scenă, în consacrare nu există nicio diferență între ideea lucrului reprezentat și trupul lui Hristos. Nu se instituie un semn, ci se stabilește o identitate; distanța semiologică este abolită în termeni analogi și contrari performanței infernale a actorului, posedat de pasiunea pe care o enunță și o personifică, de care se diferențiază prin postularea apariției prezenței divine în locul transmiterii concupiscenței (cf.... despre valoarea și structura formulei euharistice în *Logìque,* în aporii sale și în istoria sa internă, *La critique du discours* de Louis Marin).

„Ce legătură au comediile cu jansenismul?", a întrebat el.

Juriștii și teologii dezvăluie în aceste evenimente, în spatele postulării supranaturalului , o combinație inextricabilă de impostură și psihopatie. Însă, pentru majoritatea, această renaștere a posesiunilor pare a fi o retragere fără sens în rituri care nu mai au sens. Dacă este legitim să afirmăm o continuitate mai mult decât nominalistă între astfel de manifestări și viziunea asupra lumii și a limbajului exprimată de *Logique* și *Essais ale lui Nicole* , dacă putem recunoaște echidistanța jansenistă disprețuitoare dintre iezuitism și mitism, aceasta poate însemna, pentru istoricul teatrului care dorește să clarifice valoarea convulsiilor de la Saint-Médard, rezultatul inevitabil al dificilului echilibru istoric și documentar al disputei privind moralitatea artelor spectacolului, o etapă ireversibilă în afirmarea teatrului ca instituție autonomă și separată. Cine neagă instituția delegată să elaboreze și să producă , într-o clasificare ortopedică și neutralizantă, extragerea sensului corporal, este transformat într-un spectacol delirant și distructiv în întruparea unui sens transcendent. Și dacă îi ascultăm pe cei care susțin inteligibilitatea completă a ceea ce medicii înregistrează drept o - tulburare a membrelor, trebuie să recurgem la o hermeneutică a cărei învechire definitivă este certificată. Descoperind o continuitate subtilă și secretă între aporiile teoriei, limitele, impotența și rezervele ideologice ale modelului și fulguraţia nudă a faptelor, semiologia jansenistă, asumată în alte părți ca purtător de cuvânt al regularității formale a „ reprezentării clasice”, se găsește condamnată să invoce, în mutația semnelor pe care o atestă totuși, motivele unui limbaj pierdut și consumat. *Două probleme de rezolvat despre lucrarea convulsiilor,* Paris, 1734 - spun că Dumnezeu este reglementat, consecvent, uniform în expresiile sale, că el este însăși regula care face totul cu greutate, număr și măsură; că el a înlocuit legea antică, care era o lege figurativă, cu o nouă stare de lucruri care nu mai este domnia figurilor, nici sezonul evenimentelor simbolice și al spectacolelor alegorice; și concluzionează, prin urmare, că cei de astăzi nu pot fi referiți la Dumnezeu ca principiu al lor; că altfel ar fi necesar să spunem că timpul cifrelor s-a întors, ceea ce este cu totul împotriva analogiei credinței.

ORNELLA PALANCOLA - MARIELLA MUSCARIELLO‡‡‡‡‡

TEORIA SEMNULUI ÎN OPERA LUI CESARE LOMBROSO

‡‡‡‡‡Alineatul 1 este de Ornella Falangola; paragraful 2 este de Mariella Muscariello.

1. Modelul criminologic al lui Cesare Lombroso este una dintre meta-descrierea care „sistematizează” semnele de stabilizare a aparatului logico-ideologic practicate în strategia pozitivă a Italiei post-unificatoare (¹). În acest sens, „textul lui Lombroso”, considerat dintr-o perspectivă culturală, își propunea și să acționeze ca un regulator al dialecticii sociale, actualizând, într-o „invenție” de semn ([2]), cadrele conceptuale emergente. Indicația venită din partea clasei conducătoare - burghezia - pentru pregătirea instrumentelor teoretice pentru controlul spațiului social dezarticulat și eterogen, solicita operațiuni de sistematizare culturală care să descrie trăsăturile de „normalitate” coincidente cu „sănătatea” burgheză. Legate de această indicație erau practicile de modelare care ne asigurau cu privire la normă printr-o „sistematizare” a anomaliilor socio-culturale făcute recognoscibile prin structuri semnificative. Organizarea extrasistematicului a asigurat atracția sa în domeniul sistematicității și neutralizarea consecventă a conflictului pe care o asigură rezerva dinamică de elemente externe codificatului ([3]). Practica semnelor a lui Cesare Lombroso privind criminalitatea a fost organică acestui „program”

În continuumul socialului, Lombroso, de fapt, a selectat unitățile minimale de sens alese pentru opoziția lor față de trăsăturile aparținând „normalității”: *prostituata, criminalii înnăscuți, criminalii ocazionali, geniile, nebunii ,* constituiau sememe care puteau fi sistematizate de bunul simț subversiv, orientat de respectivele fascicule semantice diferențiate. Actualizarea acestui sistem semantic necesita, pentru a activa comunicarea, dezvoltarea unui sistem sintactic corespunzător care să organizeze formele unităților de conținut identificate.

Alegerea corpului ca un continuum material care spațializa sensul corespundea principiilor teoretice și practicii experimentale ale modelelor științifice și hermeneutice ale pozitivismului, asigurând „vizibilitatea” anomaliei sociale prin intermediul relației perceptive dintre privire și câmpul bolii.

Pe de altă parte, forma conținutului — socialul în trăsăturile sale patologice — a orientat simetria formală a expresiei, prin care elementele heteronormative ale sistemului de semnificație au fost selectate prin mecanismul diferențial dintre normă și antinormă, un mecanism deja utilizat pentru construcția sistemului de semnificație. Semantizarea trăsăturilor formale a necesitat ca anomalia socială să fie proiectată asupra anomaliei fizice. Din relația opozițională dintre trăsăturile normale și cele anormale , Lombroso a construit morfologia „devianței somatice”,

trasând, adică, topografia antinormativă în neregularități anatomo-fiziologice-funcționale specifice; din combinatoria trăsăturilor selectate, el a dictat regulile unei sintaxe corporale cu care să discute despre criminalitate.

Această activitate productivă a lui Cesare Lombroso a manipulat funcții ale semnelor deja utilizate, cele „fiziognomice" și cele „clinice". „Știința fiziognomiei" constituise un aparat de date considerat potrivit pentru a deduce, prin citirea și interpretarea trăsăturilor faciale, anumite date emoțional-caractericale pentru reconstrucția unei teme a pasiunilor ([4]); „știința clinicii" stabilea sintaxa inteligibilă a semnificantului-simptom - o alterare a spațiului vizibil al corpului - unind elementul simptomatic și legătura elementelor dintre ele ([5]). Structurate în acest fel, funcțiile semnelor fiziognomice și clinice activau o corelație metonomică între propriile lor funcționale: în ambele cazuri, corpul semnificant „stă la locul" unui sens contiguu, circumscriibil în „interior", - identitatea psiho-emoțională pentru una, boala fiziologică pentru cealaltă.

Stabilirea codului criminologic a constat în modificarea relației dintre funcțiile semnului, adică în înlocuirea nexusului metonimic cu unul metaforic: corpul intra într-o corelație semnică cu un „exterior-altul", socialul, devenind „figura" sa. Odată ce codul fusese stabilit, Lombroso a procedat la conformarea lui la canoanele științifice pentru care era destinat să funcționeze, eliminând gradul de convențională al propriei operațiuni cu motivația „deterministă" a unei legături cauzale între elementele heteronome structurate.

Bazele biologice ale comportamentului criminal, deja evidențiate de - echivalentele criminalității din lumea animală, au constituit, de fapt, suportul unui model static care, prevăzând doar mișcarea infracțiunii, a înghețat valoarea culturală a unității-infractor.

În prefața la *Delitti vecchi e delitti nuovi* ([6]), Lombroso scria : «Întrucât temeiul și natura nu s-au schimbat, nici opera nu se schimbă [...] individul [...] rămâne neschimbat» (p. IX). Sistematizarea extrasistematicului ca atare a fost omologul semiotic al ideii pozitiviste: din punct de vedere sincronic, Lombroso a asigurat un model corespunzător unei viziuni «închise» asupra lumii , iar dintr-o perspectivă diacronică a definit principiul stabilității modelului însuși.

Invenția semnelor de către Cesare Lombroso a dus astfel la producerea unui sistem care putea fi omogenizat cu modele cognitive „de succes", prin altoirea noului sistem peste obiceiurile perceptive consacrate ale modelelor fiziognomice și clinice. Într-adevăr, percepția corpului ca traducător de sens a rămas neschimbată.

După ce a furnizat grupurilor hegemonice un instrument teoretic pentru codificarea indicațiilor provenite de la acestea, Lombroso a furnizat informații pe scară largă care, trecând prin diferite canale, au asigurat pătrunderea mesajului în societate și controlul consensului.

De fapt, s-a ocupat de publicitatea semnalizării amplasate cu
i) mediul tehnic specializat al manualului, în care codificarea a stabilit convenția, ii) mediul „accesibil" al Muzeului ( ), unde producția ostensivă a mesajului a sintetizat natura analitică a scrierii sale „științifice", iii) mediul periodic al ziarului, în care acest semn a intrat în contact regulat cu zona utilizatorului ( ). O investigație asupra mecanismului schimbului de semne produs de circulația mesajului lombrosian în cadrul celor trei canale informaționale menționate anterior ar putea fi interesantă: cuvântul și imaginea coexistă, de fapt, în interacțiunea trăsăturilor analitice ale manualului - datele științifice descrise -, a trăsăturilor sintetice ale repertoriului Muzeului - datele științifice arătate -, a trăsăturilor exemplare ale reportajului jurnalistic - datele științifice relatate prin experiență -. Este posibil să se avanseze ipoteza că această tehnică de schimb formalizează o practică comunicativă care a semnalat deja, în această primă fază a industriei culturale, trecerea treptată de la organigrama culturilor separate la o organigramă a culturii unificate (°).

Datele furnizate de istoria obiceiurilor contemporane privind proliferarea comportamentelor induse de asimilarea modelului lombrosian atestă omniprezența sa. De exemplu, odată cu Catedra de Antropologie Criminală, al cărei profesor titular era Lombroso în 1905, a fost înființată o școală, un spațiu de agregare disciplinară și interdisciplinară, care a încurajat o serie de inițiative științifice și culturale publice: studii, conferințe și reviste, dintre care „l'Anomalo", o revistă antropologică, psihiatrică și medico-legală, este o mărturie. În același timp, infiltrarea modelului lombrosian în normele juridice existente, cu modificările ulterioare ale dreptului penal, a dus la înființarea de noi instituții penitenciare, aziluri penale și închisori model, precum și de noi organisme de control, cum ar fi Poliția Criminalistică. Interesul pentru „găsire", în cele din urmă, stimulat de numeroasele expoziții pe care școala lombrosiană le-a organizat cu ocazia congreselor de Antropologie Criminală, s-a tradus într-un orgasm de colecționar, o modă răspândită de colectare a materialelor documentare de patologie socială; Colecțiile au fost însoțite de o măiestrie rafinată a deformității: un exemplu în acest sens sunt exemplarele anormale reproduse în mărime naturală de Dr. Spitzner și prezentate publicului într-un

circ ambulant ([t0]).

2. Interesul evident al lui Cesare Lombroso pentru problemele strategiei culturale în raport cu impactul canalului asupra eficacității comunicării, a motivat în mod similar discuția sa despre diferiții indici de penetrare ai aceluiași mesaj care pot fi înregistrați în corespondență cu utilizarea diferitelor mijloace. În DVDN, în capitolul despre nebun și criminal în drama și romanul modern, Lombroso, izolând în tipologia criminală trăsături semantice comune anumitor - producții narative și teatrale, a identificat în tehnica discursului estetic „forma" care, spre deosebire de forma științifică a tratatului, a facilitat învățarea adevărului, asigurându-i consensul ([n]).

Prin urmare, din perspectiva unei funcționalități comunicative mai eficiente a mediului narativ, Lombroso a inserat în tratatele sale „texte " referitoare la poveste ca exemple ale „studiului scheletic " al „faptului" ([l2]). De fapt, se identifică următoarele:

i) povești care întrerup liniaritatea expunerii științifice, inclusiv macro-povești ([13]), adevărate împletiri de secvențe funcționale; și micro-povești, adică subiecte narative, care contractă spațiul aventurii în secvențe de „funcții libere":

> Spinetti, după ce se căsătorise cu un bărbat rău pe care încercase în zadar să-l îndrume înapoi pe calea cea bună, s-a adaptat, fiind deja bogată, să fie o slujitoare pentru el (DD, p. 495).

ii) Scenarii, indicii narative care ghidează cooperarea interpretativă către selecția enciclopedică a imaginilor narate anterior; acestea includ locații cheie în narațiunea distractivă - podul , castelul sumbru, menajeria - ca decoruri pentru crimă și exotic:

> Anchetele efectuate de poliție în întunecatul „castel" au justificat din plin numele de *„Castelul Morții"* (DVDN, p. 161);

antonomazii narative prin care numele unor persoane celebre iau locul propriei povești sau stereotipia rolului mediază practica comportamentală pe care o oferă:

> I De Goncourt a descris un caz similar și un tip similar de mamă în romanul *Renée Mauperin* (DD, p. 570).

II Același mecanism, de la sinteză la dezvoltare, este activat și de un al treilea tip de scenariu, citatul literar din titlurile de larg consum:

> Această formă de furt a fost, de altfel, foarte bine descrisă de Zola în *Ronheur des dames* (DD, p. 483).

iii) forme de vorbire directă, cum ar fi tehnica epistolară:

> Dintre două femei abandonate, una i-a scris unei prietene: „Asigură-l (pe iubitul său) că mă rog pentru fericirea lui, că mor adorându-l"; iar alta: „Moartea ne va despărți în curând: am speranța de a te face fericită." „Ce am făcut", a întrebat o altă femeie trădată în ultima scrisoare către iubitul ei, „ca să merit nenorocirea ta? Poate pentru că te-am iubit mai mult decât viața, m-ai abandonat?" (DD, p. 515);

și tehnica dialogică:

> Când îi întrebi pe mulți dintre ei - scrie Du Camp - despre părinții lor, te îndoiești dacă te afli în prezența unei ființe umane.
> « — Mai trăiește tatăl tău?
> « — Tatăl meu? Cred că da, dar nu sunt sigur.
> « — Și mama ta? »
> « __Mama ar trebui să fie moartă, dar nu sunt sigur» (DD, pp. 527-528);

și forme de accentuare, constând în utilizarea unui semn tipografic interjectiv:

> ca și cum ar cunoaște aplicarea grafologiei în psihiatrie, când experții înșiși demonstrează că nu sunt conștienți de ea! [...] Simula el [...] o minte sănătoasă? (DVDN, p. 102),

și o înstrăinează, creată de italicele exotismelor lingvistice:

> O crimă, *picantă,* precum bigamia (DD, p. 529).
> Astfel, adesea relația dintre *susținător* și prostituată devine una de complicitate (DD, p. 535).
> S-a lăudat într- *o discuție tête à tête* cu procurorul general adjunct (DVDN, p. 114).

iv) adjective ale locurilor și persoanelor, tehnică descriptivă de calificare și enumerare a „obiectelor" „povestirii":

Uneori erau purtați de abisinieni robusti în lectică, unde zăceau pe jumătate goi cu o oglindă de argint în mâini, încărcați cu cercei , pietre prețioase, cercei, diademe și ace de aur. Lângă ei, sclavii răcoreau aerul cu evantaie mari din pene de păun. În fața și în spatele lecticilor mergeau eunuci și băieți, flautisti și zenani bufoni, care închideau coada. Uneori, așezați sau în picioare, în care ușoare, ei înșiși conduceau caii, încercând să se întreacă unii pe alții. Cei mai puțin bogați, cei mai puțin ambițioși , cei mai puțin turbulenți mergeau pe jos, toți împodobiți în țesături pestrițe ; ceilalți purtau umbrele de soare, oglinzi, evantaie, atunci când nu mai erau însoțiți de sclavi sau cel puțin de un servitor (DD, p. 239). Practicând amestecul descris de diferite moduri de

comunicare, Lombroso a creat, pentru o investigație semiotică, un domeniu interesant de verificare a circulației semnelor în cadrul sistemelor unei culturi, omologate autonom modelului ideologic care le organizează. „Sensul" epocal, așadar, poate fi extrapolat din reconstrucția unei diagrame relaționale care vizualizează corelațiile menționate anterior , orizontale între sisteme - știință și literatură -, verticale între sisteme și model cultural, știință, literatură și ideologie ([w]).

Dacă sistemul științific a ratificat interzicerea transgresiunii sociale printr-o sistematizare funcțională controlului său, în sistemul estetic contemporan o operațiune similară de marketing ideologic a fost implementată cu produse „sugestive" în care narațiunea constituia „masca" iluzorie și deviantă a valorilor învingătoare .

Activând același univers semantic, știința și literatura au urmat căi opuse de formalizare a sensului necesar. Romanul, de fapt, a lucrat asupra spațiului divizor dintre câmpurile opuse - regularitatea și încălcarea - un spațiu trasat de rigiditatea semnificativă a datelor științifice aferente lor, manipulând distanța: prin suprapunerea celor două semne opuse, mesajul estetic a asigurat recepția realității codificate, activând în utilizator iluzia unui imaginar deviant. Interrelația dintre realitate și imaginație în roman a generat, la nivel perceptiv, jocul ambiguu de identificare și extraneitate dintre text și cititor: fascinația excepției l-a determinat pe cititor să se mute în narațiune și să experimenteze, în imaginație, devianța acesteia; distanțarea spatio-temporală produsă de elemente ale poveștii - exotismul decorurilor, supramanismul protagoniștilor - a pus în mișcare mecanismul prin care cititorul, înstrăinându-se...

Pornind de la imaginar și ieșind din text, acesta se încadra în normele realității. Savurarea aceluiași univers semantic, modelat diferit de tratatul științific și de roman, s-a produs, așadar, odată cu activarea a două module comunicative diferite. Tratatul, interesat de definirea unui sens necesar, a privilegiat limbajul numeric, funcțional transmiterii „corecte" a aspectului conținutual al mesajului în sine; romanul, dimpotrivă, construit cu structurile polisemice ale discursului estetic, a rescris ideologia lombrosiană cu un limbaj analogic, care a valorizat - aspectul relațional dintre text și destinatar în comunicare, implicând mai mult sfera emoțională decât cea logică ([5]). Ceea ce s-a spus până acum despre roman în exemplificarea procesului de omologare a seturilor sistematice la modelul culturii epocale, capătă o relevanță mai mare, în scopul unei discuții despre Lombroso, dacă avem în vedere că sistemul său a indus moduri de producție literară în

romanul popular.

În *Degenerarea* din 1892, criticul Max Nordau, inspirat de Lombroso, a aplicat aparatul hermeneutic științific pozitivist clasificării unor fenomene estetice contemporane - satanismul și simbolismul - citite printre procesele degenerative, propunând astfel o rescriere a istoriei literare ([16]). În mod similar, semantica lui Lombroso a intrat într-o serie de produse narative, în special în zona torinoză, în care formele sensibilității ca boală, ale pasiunii ca alterare fiziologică, ca cale inevitabilă spre nebunie, crimă, sinucidere au fost actualizate ([17]). În 1880, M. Aliara Nigra a publicat *Psiche-Amore pazzo,* storia di un suicida di amore e d'onore; Emma Arnaud în *Condannata* din 1890 a reconstituit narativ legătura lombrosiană dintre nebunie și crimă. În povestirile Carolinei Invernizio, care au apărut ca anexă la «Gazzetta di Torino », semioza lombrosiană a fost utilizată în nararea episoadelor criminale pe care secțiunea de criminalistică le-a mediatizat cu descrierea proceselor senzaționale de la sfârșitul secolului ('*).

Mai mult, tehnicile narative folosite de Invernizio în „poveștile" sale polițiste erau omoloage funcțional cu structurile formale ale tratatului științific al lui Lombroso. Tipologia „răufăcătorului ", de exemplu, era înscrisă într-un câmp motivațional determinist - defectul de constituție - care corecta rezultatul senzațional al „deznodământului" prezis de intriga „misterului": predictibilitatea modelului actanțial deconstruia semnele textuale funcționale procesului - „descoperirii", făcând semantica acesteia așteptată. În acest sens, alegerea și „viziunea" câmpului au omoloage romanele lui Invernizio cu „știința" criminologică a lui Lombroso.

(') Pentru definiția mctadescripției ca o gramatică prin care un sistem semiotic dat se descrie pe sine, autoorganizându-se, vezi J.M. LOTMAN, *Testo e contesto* Bari Laterza, 1980, p. 14 .

([2]) Pentru definiția „invenției", vezi U. Eco, *Trattato di semiotica generale,* Milano , Bompiani, 1978, p. 309.

(') Pentru relația dintre sistem și extrasistem, vezi J.M. LOTMAN, op. cit., pp. 11-18. () Prima operațiune de sistematizare a practicii fiziognomice într-o „știință" datează de la GB Della Porta, care în 1586 a publicat în Vico Equense cele patru cărți ale *De humana physiognomia.* În 1775, J.K. Lavater a publicat *physiognomische fragmenta,* în care a dezvoltat teoria fizionomică. Alte contribuții au venit din *Psychische anthropologie din 1819 a lui S.E. Schulze, din /l//<w/e del dolore a* lui P. Mantegazza , Milano, 1881.

(5) Pentru o definiție a semnului „clinic", vezi M. FOUCAULT, *Știința clinică,* Torino, Einaudi, 1969.

(6) Pentru *Delitti vecchi e delitti nuovi* (inițial DVDN), ediția folosită a fost cea publicată de Fratelli Bocca la Torino în 1902.

(7) Muzeul de Psihiatrie și Antropologie Criminală, înființat la Torino de Lombroso, a fost inaugurat în 1898, cu ocazia Primului Congres de Medicină Legală.

(') Cesare Lombroso a fost, de fapt, printre colaboratorii revistei lunare «Anomalo», a cărei publicare a început la Napoli în 1889.

(') Pentru o analiză a schimbărilor din sistemul cultural din societatea industrială, vezi M. RAK, *Șapte conversații despre sociologia literaturii,* Milano, Feltrinelli, 1980.

([IO]) Pentru „documentele" menționate anterior privind pătrunderea modelului lui C. Lombroso, vezi

introducerea lui F. GIACANELLI la G. COLOMBO, *La scienza infelice,* Torino, Boringhieri, 1975, pp. 7-40.

(") În DVDN, la pagina 307, citim: «Oricine [...] compară drama modernă cu drama antică [...] este surprins [...] de strania frecvență a protagoniștilor nebuni sau criminali ... iar când protagoniștii nu sunt, sunt agitați de pasiuni atât de violente și ciudate, cum nu întâlnește lumea niciodată pe străzi; pe care, într-adevăr, refuză să le admită, dacă sunt relatate într-o carte științifică , dar pe care totuși le acceptă pe scenă sau în paginile romanului».

([12]) „Când trebuie să tragem concluzii bazate pe statistici reci sau pe un studiu scheletic al faptelor, simțim că întregul trecut ne stă în cale", DVDN, p. 321.

O dovadă interesantă a utilizării esteticii de către știința pozitivistă în scopuri populare este prezența unei rubrici despre *Literatura Nebunilor* în ziarul lunar menționat anterior, „Anomalo".

([u]) Citiți, ca exemplu de macro-poveste, pasajul lung de la pagina 508 din *„Criminala, prostituata și femeia normală"* (parafată DD), Torino, Roma, Editori L. Roux e C., 1894: „Dovadă în acest sens este acest fapt care s-a întâmplat în Belgia. Un bărbat iubea și era iubit la rândul său o fată săracă, al cărei văr foarte bogat se îndrăgostise și el de același bărbat: acest bărbat, sincer în suflet, dar slab și înspăimântat de ideea de a trebui să lupte pentru viața sa, s-a lăsat convins să se logodească cu vărul bogat, părăsind-o pe biata fată care îl iubea." Dar s-a întâmplat ca, cu puțin timp înainte de nuntă, verișoara bogată să se îmbolnăvească grav: acum, fiind moartă, cealaltă verișoară urma să-i moștenească averea, iar logodnicul putea să o ia de soție, dublând astfel fericirea averii, femeia muribundă a fost cuprinsă de o asemenea gelozie încât s-a gândit să-și dezonoreze iubitul pentru totdeauna și să-l priveze astfel pe celălalt de acea fericire care pentru ea nu mai exista: a înghițit un diamant foarte bogat, scos din inel și apoi i-a mărturisit tatălui ei că logodnicul ei, într-un moment în care era singur cu ea, în dormitorul său, i l-a furat: ea a murit, tatăl, care credea că acea încredere este un delir al morții, a căutat, doar de dragul de a face asta, în cutia de bijuterii, dar spre surprinderea sa a găsit inelul fără diamant: tânărul a fost arestat și ar fi fost condamnat dacă, din fericire pentru el, opinia publică nu l-ar fi acuzat și că și-a otrăvit logodnica pentru a o face pe cealaltă verișoară moștenitoare: autoritățile au ordonat o autopsie, în care expertul a găsit diamantul în măruntaiele femeii moarte.

(**) Pentru relațiile sistemice care structurează sensul epocal, conform unei perspective culturale , vezi M. RAK, *op. cit.,* pp. 11-12.

([15]) Pentru o definiție a nivelurilor comunicative de conținut și relație, vezi P. WATZLAWICK, J. HELMICK BEAVIN, DD JACKSON, *Pragmatica comunicării umane.* Roma, Astrolabio, 1971, pp. 44-47 și pp. 52-59.

([.6]) Și pentru aceste date, vezi F. GIACANEI.II, *op. cit.,* p. 34.

(") Legătura dintre producția narativă torineză și teoriile științifice ale lui C. Lombroso este identificată, de exemplu, de G. MORANDINI în *La voce che è in lei,* Milano, Bompiani, 1980, o antologie de romane pentru femei între secolele XIX-XX.

(") În acest sens, M. ROMANO, în *Mitologia romantica e letteratura popolare,* Ravenna, Longo, 1977, în capitolul «Misterele din Torino», definește impactul știrilor polițiste asupra structurilor narative ale lui C. Invernizio.

STASS - Tipografi și Tipolitografi Asociați - Via Maggiore Toselli, 21 - Tel. 292.780 - Palermo, septembrie 1981

CAIETELE CERCULUI SEMIOLOGIC SICILIAN

1. SILVANA MICELI
   Structura și semnificația mitului
2. VINCENZO ROTOLO
   Limbajul fotbalului în Grecia
3. Rocco VANAS
   Limbajul și tehnica cântecului « Maravigliomente » de Giacomo da Lentini
4. MARIO GIACOMARRA
   Structuri semantice și actanțiale în cântecele lui Bernard de Ventadorn
5. ANTONINO DI SPARTI
   Limbajul publicitar. Analiza lingvistică a unui corpus de publicitate americană pentru țigări *
6. MAURIZIO DEL NINNO
   Analiza miturilor la Clément Lévi-Strauss: un lexicon metodologic
7. ALESSANDRO FERRARA
   Gramatica textului: semantică și pragmatică

8-10 AA.VV.
Structuri semiotice și structuri ideologice

11. MARIA CATERINA RUTA
    Coduri sociale și coduri culturale

12-13 AA.VV.
Cultura materială în Sicilia

14. GIOVANNA ALBANESE
    Pragmatică și logică intensională la Richard Montagne

pozitive, în cazul corespondenței, sau negative, în cazul în care apar ca devianțe codificate (romanele cu fundal istoric, psihologic etc. sunt paradigmatice). Dar se poate întâmpla și ca faptele narate să nu se refere la o paradigmă identificabilă, creând un sistem
ges, în care dezechilibrul este rezolvat în așa fel încât să fie readus în